

Die Schaubühne

*Wochenschrift für die gesamten
Interessen des Theaters*

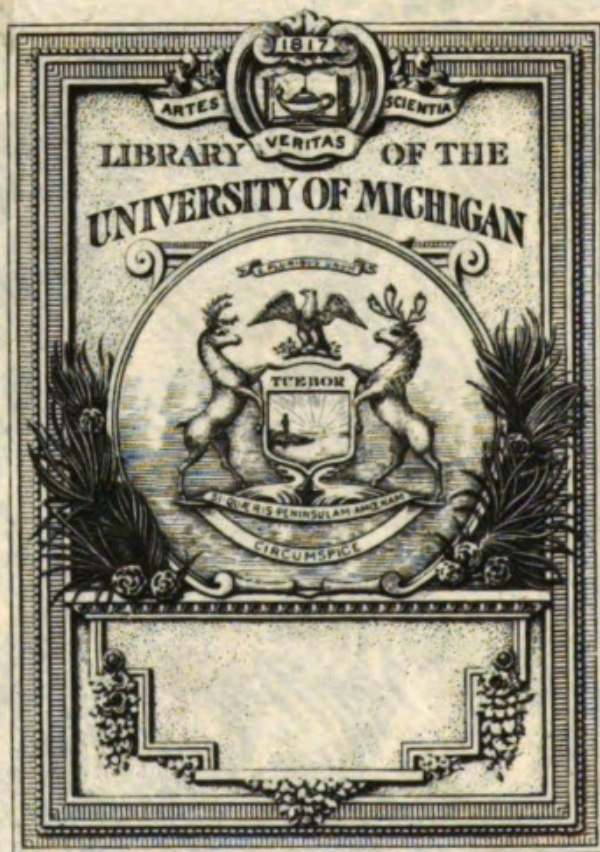


VIII. Jahrgang.

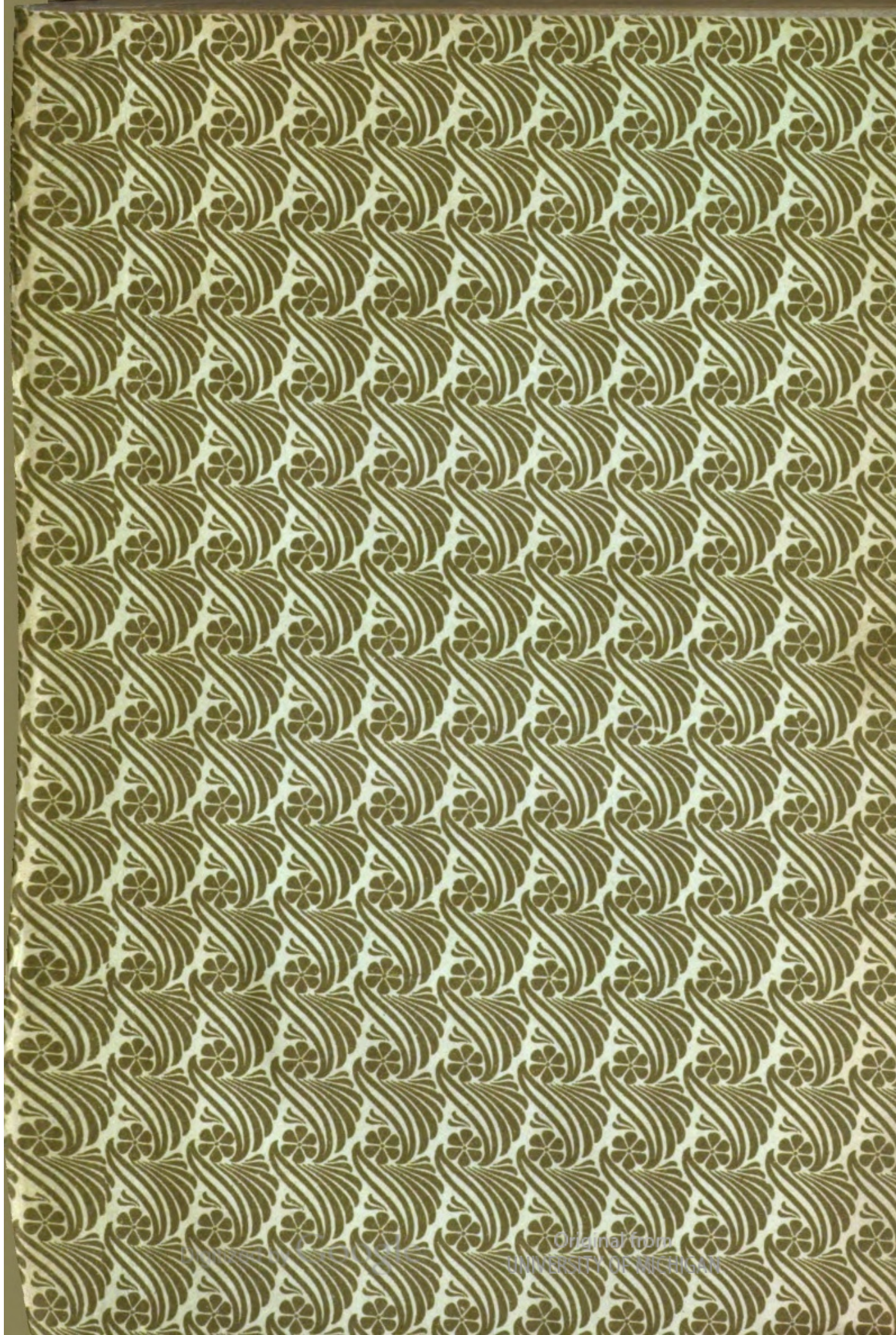
Erich Reiss Verlag
Berlin, W. O.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

A.
33
.532
18
1911

Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Achter Jahrgang / Erster Band

Erich Reiß Verlag / Berlin 1912

Der König hat geweint	12	344
Don Juan	13	372
Selbstmord	13	374
Vor der Premiere	14	401
Ein Schauspieler	15	427
Das Theaterrepertoire	16	457
Die Generalprobe	17	480
Die Johannisbeere	19	538
Das Debut	20	573
Fanny	20	577
Kino	21	606
Wie man stirbt	22/3	630
Jahrmarkt	24/5	672
Berg-Eyvind und sein Weib	22/3	624
Berliner Theater*)		
M Die fünf Frankfurter (Rößler)	1	25
L Das Länzchen (Bahr)	2	33
D Der Zorn des Achilles (Schmidtbonn)	3	63
A Eine glückliche Ehe (Nansen)	4	110
H Fiat justitia! (Schmidt und Ilgenstein)	5	143
L Schönherr (Erde)	6	154
K Und das Licht scheint in der Finsterniß (Tolstoi)	7	185
V Strindbergfeier (Die Stärkere. Gläubiger)	7	200
H Das Familienkind (Friedmann-Frederich)	8	231
L Alkestis (König)	10	294
D Viel Lärm um Nichts (Shakespeare)	9 263	11 300
K Tanzmäuse (Wieb)	12	328
W Die schöne Helena (Offenbach)	13	359
R } S } A }	Drei Abende (Rudolf Blümner Die Jüdin von Toledo Courteline u. Wolff: Margot kann mir gestohlen werden; Arnold: Pierrots letztes Abenteuer)	
A Scarron . . . Franz Blei (Sternheim: Der Riese)	13	378
A Moritz Heimann (Der Feind und der Bruder)	14	381
B Possart (Ein Fallissement. Freund Frik)	14	390
L Das Friedensfest (Hauptmann)	15	412
D George Dandin (Molière)	16 446	17 467
B Weh dem, der lügt! (Grillparzer)	18	495
H Die falsche Nestroh-Feier (Titus und Salome bei Judith und Holofernes)	19	527

*) A = Hammerpiele, B = Königl. Schauspielhaus, D = Deutsches Theater, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, M = Theater in der Königgräberstraße, O = Opernhaus, R = Rezitationsabend, S = Schillertheater, V = Neues Volkstheater, W = Theater des Weltens.

H	}	Ritsch und Kulissenware	(Die Spiele ihrer Erzellenz . Mein Freund Teddy Julius Lieban)	20	559
A					
O					
K	}	Buffo und Buffonerien	(Drei Grotesken)	22/3	613

Besprochene Aufführungen

Alschloß: Die Dreistie	24/5	677
d'Albert: Die verschenkte Frau	11	307
Andrejew: Anathema	4	108
Apel: Hans Sonnenstörers Höllenfahrt	11	320
Arnold: Pierrots letztes Abenteuer	13	361
Bahr: Das Tänzchen	2	33
Die Kinder	22/3	616
Josephine	4	108
Bauer: Der Königstrußt	1	24
Benière: Der Dienstbotenstreif	14	395
Bernard: Das kleine Café	10	273
Beznard und Rivoire: Mein Freund Teddy	20	559
Björnson: Ein Fallissement	14	390
Blumer: Der Fünfuhrtee	14	399
Brieux: Simone	20	563
Büchner: Leonce und Lena	2	35
Buioni: Die Brautwahl	18	519
Calderon: Circe	22/3	622
Chambers: Die, die vorübergehen	19	549
Courteline und Wolff: Margot kann mir gestohlen werden	13	361
Croisset: Wenn das Herz spricht	20	563
Dauthenden: Die Spielereien einer Kaiserin	14	395
Dittersdorf: Doktor und Apotheker	21	587
Dregelh: Der gut sitzende Frack	20	563
Ehrensels: Die Sternenbraut	14	403
Erckmann-Chatrion: Freund Fritz	14	390
Eulenberg: Alles um Geld	24/5	677
Fall: Der liebe Augustin	7	202
Frank und Friedmann: Casanova	10	273
Frefsa: Sumurun	22/3	619
Frieberger: Gloria	20	563
Friedmann: Die arme Margaret	24/5	679
Friedmann-Frederich: Das Familienkind	8	231
Friedmann und Frank: Casanova	10	273
Fulda: Der Seeräuber	5	121
Georges: Blut und Sonne	15	424
Geyer und Winter: Das Fräulein aus gutem Hause	16	459
Gluck: Die Maienkönigin	21	587
Goethe: Urfaust	24/5	676
Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung	10	273

Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen	24/5	679
Die Jüdin von Toledo	13	301
Weh dem, der lügt!	18	495
Guitry: Der Nachtwächter	14	395
Halbe: Der Ring des Gauklers	11	305
Hardt: Gudrun	12	330
Hastings: Die neue Sünde	20	566
Hauptmann: Das Friedensfest	15 413	22/3 616
Einsame Menschen	22/3	616
Gabriel Schillings Flucht	24/5	653
Heimann: Der Feind und der Bruder	14	381
Hinnerk: Mühsam und Genossen	10	273
Hngenstein und Schmidt: Fiat justitia!	5	143
Jäger: Die Hexe	14	399
Jekels und Strauß: Die Spiele ihrer Exzellenz	20	559
Kahbler: Der Befehl	17	473
Kienzl: Ruhreigen	11	307
Kleist: Der zerbrochene Krug	2	35
König: Alkestis	10	294
Konta: Der budlige Geiger	11	307
Kosor: Brand der Leidenschaften	4 106	11 304
Kyser: Titus und die Jüdin	19	547
de Lara: Die drei Masken	15	424
Lenghel: Taifun	10	273
Liebstoeckl: Aphrodite	19	530
Lorzing: Der Wildschütz	21	587
Ludwig: Die Makkabäer	24/5	679
Marchner: Hans Heiling	19	530
Massenet: Der Gaukler unsrer lieben Frau	11	307
Roma	15	424
Mell: Der Barbier von Berriac	4	106
Molière: George Dandin	16 446	17 467
Mraczek: Der Traum	14	399
Nansen: Eine glückliche Ehe	4	110
Nestroy: Titus und Salome bei Judith und Holofernes	19	527
Nouguès: Quo vadis?	8	231
Offenbach: Die schöne Helena	13	359
Perosi: Pompeji	19	530
Petersen und Winkelmann: Bonaparte	16	460
Rivoire und Besnard: Mein Freund Teddy	20	559
Rode: Graf Bonde und sein Haus	16	451
Rößler: Die fünf Frankfurter	1 25	8 217
Röttiger: Die Repräsentantin	19	549
Saint-Saëns: Dejanira	3	84
Salten: Das stärkere Band	14	395
Schmidt und Hngenstein: Fiat justitia!	5	143
Schmidtbonn: Der Born des Achilles	3	63

Schönherr: Erde	6	154
Shakespeare: Othello	21	607
Viel Lärm um Nichts	9	263
Shaw: Caesar und Cleopatra	15	419
Sigurjónsson: Berg-Gjvind und sein Weib	22/3	624
Sophokles: König Oedipus	6	172
Sonja: Revanche	14	404
Sternheim: Der Riese	13	378
Strauß, Johann: Wiener Blut	2	55
Strauß, Rudolf, und Jekels: Die Spiele ihrer Exzellenz	20	559
Strindberg: Die Stärkere	7	200
Gläubiger		
Mit dem Feuer spielen		
Ostern		
Totentanz	11	303
Studen: Gamán	10	292
Terrasse: Der Kongreß von Sevilla	21	587
Tolstoi: Der lebende Leichnam	19	549
Und das Licht scheint in der Finsternis	7	185
Verdi: Otello	4	96
Vollmoeller: Das Mirakel	1	13
Vosberg: Till Eulenspiegel	5	140
Waltershausen: Oberst Chabert	17	489
Widmann: Der Kopf des Crassus	2	35
Wied: Tanzmäuse	12	328
Wilke: Bunbury	10	291
Winkelman und Petersen: Bonaparte	16	460
Winter und Geher: Das Fräulein aus gutem Hause	16	459
Wolff, Pierre, und Courteline: Puppenspiel	3	83
Zoder: De Last	8	232
Besser als Shakespeare?	2	42
Biblisches Intermezzo	5	130
Bilanzen	22/3	643
Birch-Pfeiffer	12	337
Blödsinn auf der Bühne	1	23
Blumenthal, Der sechzigjährige —	11	321
Blut, Wiener —	2	55
Bonaparte, Ostern und —	16	460
Brahm in Wien	22/3	616
— und Reinhardt	10	289
Brandes, Georg —	6	158
Brautwahl, Die —	18	519
Brief, Offener — an Herrn Oberregierungsrat von Glasenapp	10	267
— , Aus einem — an Reinhardt	1	6
Briefe über Kritik, siehe: Kritik		
Buch, Das — Franziskus	19	544

Bücherbesprechungen		
Stefan: Gustav Mahler	2	55
Alberty: Moderne Regie	6	170
Aus der großen Zeit des deutschen Theaters	12	338
Die Rampe	14	405
Bastier: L'Esotérisme de Hebbel; Grote: Hebbels- Schatten; Wütsche: Hebbel in der zeitgenössischen Kritik; Hebbels Werke, herausgegeben von Bornstein	24/5	647
Bühne, Blödsinn auf der —	1	23
—, Die —	10	294
Bühnen, Die deutschen — und ihre Angehörigen	11	297
Bunbury	10	291
Buffo und Buffonereien	22/3	613
Burgtheaterkritik	18	509
Caesar und Cleopatra	15	419
Cardenio	2	38
Carmen am Gardasee	21	602
Cassirer, Herr Paul —	6	174
Chabert, Oberst —	17	489
Circe	22/3	622
Corneille an Richelieu	15	415
Dalcroze	19	534
Debut, Das —	20	573
Dejanira	3	84
Dernburg, Ersatz —	17 487	24/5 681
Destinn, Von der —	19	537
Dichter, Brief an einen —	4	97
Don Juan	13	372
Drama	3	66
Dramatisches		
Cardenio	2	38
Die jüdische Witwe	5	123
Panthea	7	177
Die Milchbrüder	9	249
Lenz	16	453
Frau Cardinal	21	592
Dramen, Antike —, siehe: Antike Dramen		
Dramenbesprechungen		
Hinnerk: Ehrwürden Trimburius. Dülberg: Car- denio. Anser: Titus und die Jüdin	2	43
Hauptmann: Gabriel Schillings Flucht	4	91
Lembach: Simson. Kaiser: Die jüdische Witwe	5	130
Braun: Till Eulenspiegels Raifertum	8	221
Zweig: Das Haus am Meer	9	245
Fred: Die betrogenen Männer; Der Unbestechliche Molo: Das geliebte Leben; Die Mutter	9	245

Fontana: Die Milchbrüder	9	245
Bojer: Augen der Liebe. Sfram: Agnete	13	368
Sophokles: Oias	15	409
Euripides: Bacchen	16	449
Aischylos: Perser	17	465
Sophokles: Trachinierinnen	18	493
Euripides: Alkestis	19	529
Aischylos: Schußstehende	20	561
Sophokles: Antigone	21	590
Euripides: Helabe	22/3	611
Der gefesselte Prometheus	24/5	661
Ehe, Eine glückliche —	4	110
Ehebrecherin, Die —	2	46
Eispalast, Variété im —	22/3	638
Erinnerungen, Lebendig gewordene —	9	258
Ersatz Dernburg	17 487	24/5 681
Ettlinger, Josef —	7	199
Eulenberg	16	437
Eulenspiegel, Till —	5	140
Familienkind, Das —	8	231
Fanny	20	577
Fiat justitia!	5	143
Films mit Musik	19	530
Flucht, Gabriel Schillings —	4	91
Formen, Von den — des japanischen Schauspiels	17	469
Foyer, Im —	6	168
Fräulein, Das — aus gutem Hause	16	459
Frankfurt und Mannheim	4	106
Frankfurter, Die fünf	1 25	8 217
Frau Cardinal	21	592
Friedensfest, Das —	15	412
Froboese	13	376
Fulda, Der neue —	5	121
Gabriel Schillings Flucht	4 91	24/5 653
Gang um Mitternacht	5	129
Gedichte		
Die heilige Stimme	}	1 5
Der schlafende Riese		
Maria und die Statue	3	77
Gang um Mitternacht	5	129
Christliche Portraits	6 151	10 282
Herman Bang	6	157
Ritornelle	8	212
Schlafende Meduse	11	319
Das arme Dorf	12	327

Nacht der Erfüllung	13	358
Würzburg im Taumel	13	366
Worte der Frau	15	411
Der Marmor	17	468
Herkunft	18	494
Das Buch Franziskus	19	544
Sonate	20	558
Abendgang der Mädchen	21	605
An ein chinesisches Teekännchen	22/3	637
Genesung	24/5	675
Gedichte in Prosa		
Vollkommenheit	2	54
Winter	3	62
Die Kostüme auf dem Semmering in der Silbesternacht	5	138
Loci minorum resistentium	7	184
Die Bühne	10	294
Abschied	11	299
Generalprobe, Die —	17	480
Genesung	24/5	675
George Dandin	16	446
Gefichter	18	520
Girardi, Von —	21	585
Glasenapp, Offener Brief an Herrn Oberregierungsrat von —	10	267
Glückliche, Eine — Ehe	4	110
Graf Bode und sein Haus	16	451
Grausen, Das —	3	74
Gudrun	12	330
Halleche, Das — Theaterjahr		
Hamburg		
Anathema und Josephine	4	108
De Last	8	232
Bunbury	10	291
Ostern und Bonaparte	16	460
Die Brautnacht	18	519
Aus Hamburg	19	549
Das hamburger Theaterjahr	24/5	669
Hannover		
Der Königstruß	1	24
Till Eulenspiegel	5	140
Hans Sonnenstörers Höllenfahrt	11	320
Hauptmann		
Gabriel Schillings Flucht	4 91	24/5 653
Das Friedensfest	15 412	22/3 616
Einsame Menschen	22/3	616
Hauptmann in Lauchstedt	24/5	653

Hebbel									
Reinhardt's Nibelungen	3	67				5	181		
Hebbeliana						24/5	647		
Heidelberger, Das — Theaterjahr						21	608		
Heilige, Die — Stimme						1	5		
Heimann, Moritz —						14	381		
Heimfahrt						21	581		
Herkunft						18	494		
Herr Felix Philippi						19	546		
— Paul Cassirer						6	174		
Impressionismus, Der — 9 242 10 383 11 312 12 325 13 364									
Impressionisten, Brief an einen —						12	332		
Ingenii, Melancholia —						13	353		
Intermezzo, Biblisches —						5	130		
Jahrmarkt						24/5	672		
Japanischen, Von den Formen des — Schauspiels						17	469		
Jeanne d'Arc						2	29		
Johannisbeere, Die —						19	538		
Josephine, Anathema und —						4	108		
Jüdische, Die — Witwe						5	123		
Justitia!, Fiat —						5	143		
Kainz-, Das — Denkmal						6	162		
Karneval, Vom ewigen wiener —						11	307		
Kino						21	606		
Kinofrage, Zur —						20	578		
Kitsch und Kulissenware						20	559		
(Kleist) Der zerbrochene Krug						2	35		
Kleopatra auf der Promenade						3	79		
König, Der — hat geweint						12	344		
Königstruß, Der —						1	24		
Komödie, Die große —						10	286		
Kostüme, Die — auf dem Semmering in der Silbesternacht						5	138		
Kritik, Briefe über —									
1. An einen Dichter						4	97		
2. An einen Schauspieler						5	132		
3. An einen Kritiker						8	207		
4. An einen Literaturhistoriker						10	277		
5. An einen Impressionisten						12	332		
Kritiker, Brief an einen —						8	207		
Kulissenware, Kitsch und —						20	559		
Kunst-Scetch						17	473		
Last, De —						8	232		
Lauchstedt, Hauptmann in —						24/5	653		

Lebendig gewordene Erinnerungen	9	258
Lenz	16	453
(Lieban, Julius) Buffo und Buffonieren	22/3	613
Literarhistoriker, Brief an einen —	10	277
Loci minorum resistentium	7	184
Lohengrins Tod	11	316
London		
Reinhardts Mirakel in London	1	13
Reinhardt in London	1	13
Aus London	20	566
Lose, Der — Vogel	10	289
Lustspielhaus, Das —	1	8
Lyrische Portraits	6 151	10 282
Mahler, Paul Stefans —	2	55
Maifestspiele, Die wiesbadener —	22/3	639
Mannheim	24/5	677
— und Frankfurt	4	106
Maria und die Statue	3	77
Marmor, Der —	17	468
Melancholia ingenii	13	353
Mensch, Der — nach 1900	17 476	18 503
Menschenliebe, Aus —	1 26 8 233	14 406
Mephisto, Wassermanns —	8	213
Milan, Emil —	5	141
Milchbrüder, Die —	9	249
Mirakel, Reinhardts — in London	1	13
Mitternacht, Gang um —	5	129
Mitwelt und Nachwelt	22/3	642
Modebeirat, Der —	20	572
Moderne Regie	6	170
Moralische, Das — Variété	12	339
(Mozart) Don Juan	13	372
München		
Aus München	11	303
Münchens Hoftheater und das Zentrum oder Die Schaubühne als unmoralische Anstalt betrachtet	16	442
Circe	22/3	622
Musik, Films mit —	19	530
Musterbeispiel, Oesterreichs —	6	147
Nacht der Erfüllung	13	358
Nachtrag	17	467
Nachwuchs, Wiener —	8 221	9 245
Neue Opernhaus, Das — —	10	270
Neuigkeiten	14	399
Neujahrswünsche	1	6

Oberst Chabert	17	489
Oesterreichs Musterbeispiel	6	147
Oper		
Dejanira (Saint-Saëns)	3	84
Otello (Verdi)	4	96
Quo vadis? (Mouguès)	8	231
Vom ewigen wiener Karneval	11	307
Neuigkeiten (Blumer: Der Fünfsuhrtee Mraczek: Der Traum)	14	399
Riviera-Opern (Massenet: Roma Georges: Blut und Sonne de Lara: Die drei Masken)	15	424
Oberst Chabert (Waltershausen)	17	489
Die Oper der Zwölfhundertsiebenundvierzig	18	500
Die Brautwahl (Busoni)	18	519
Films mit Musik	19	530
Saisonluß (Die Maienkönigin, Doktor und Apotheker, Der Wildschütz . .)	21	587
Carmen am Gardasee	21	602
Smetana	24/5	657
Operette		
Wiener Blut (Johann Strauß)	2	55
Der liebe Augustin (Fall)	7	202
Die schöne Helena (Offenbach)	13	359
Die Hexe (Jäger)	14	399
Saisonluß (Terrasse: Der Kongreß von Sevilla)	21	587
Opernhaus, Das neue —	10	270
Ostern und Bonaparte	16	460
Otello	4	96
Otto, Paul —	1	20
Panthea	7	177
Paracellus, Der Spieler —	20	553
Paris, Max Reinhardt und —	22/3	619
Philippi, Herr Felix —	19	546
Poppe, Rosa —	24/5	667
Portraits, Ehrliche —	6 151	10 282
Poffart	14	390
(Prag) Die Sternenbraut	14	403
Praxis, Aus der — 1 27 2 57 3 85 4 111 5 144 6 175 7 204		
8 234 9 264 10 295 11 322 12 350 13 379		
14 407 15 433 16 463 17 491 18 521 19 551		
20 579 21 610 22/3 643 24/5 682		
Premieren, Wiener —	10	273
Presse, Die —		
Röbler: Die fünf Frankfurter	}	1 28
Salm und Sander: Heiligenwalb		
Bernard: Das kleine Café		

Bahr: Das Tänzchen	2	58
Schmidtbonn: Der Horn des Achilles	3	86
Mansen: Eine glückliche Ehe	4	116
Schmidt und Ilgenstein: Fiat justitia!	5	146
Hennequin und Mitchell: Alles für die Firma		
Tolstoi: Und das Licht scheint in der Finsternis	7	206
Friedmann-Frederich: Das Familienkind	8	236
Strindberg: Königin Christine	9	266
Wied: Tanzmäuse	12	352
Reichenbach: Unter dem Schwert	14	408
Heimann: Der Feind und der Bruder		
Promenade, Kleopatra auf der —	3	79
Protestbund, Der —	21	600
Pseudo-Variétés	22/3	627
Puccini und das tägliche Leben	24/5	664
Puppenspiel	8	228
	3	83
Quo vadis?	8	231
Rampe, Die —	14	405
Regie, Moderne —	6	170
Regiepläne		
Ilgenstein: Europa lacht	4	111
Röpler: Die fünf Frankfurter	15	433
Reinhardt		
Aus einem Brief an Reinhardt	1	6
Reinhardts Mirakel in London	1	13
Reinhardts Nibelungen	3	67
Reinhardt in London	5	139
Reinhardt und Brahms	6	172
Reinhardt und Brahms	10	289
Max Reinhardt und Paris	22/3	619
Revanche	14	404
Rheinisches	10	292
Richelieu, Corneille an —	15	415
Ritornelle	8	212
Ritscher, Helene —	17	485
Riviera-Opern	15	424
Rosen, Lia — als Rezitatorin	16	461
Rückwege, Abwege und —	1	15
Rufinas Tod	7	194
Russisches Ballett	3	73
Sängerin, Die —	4	104
Saison-schluß	21	587
— , Wiener —	24/5	679
Scarron Franz Blei	13	378
Scetch, Kunst- —	17	473

Schaubühne, Münchens Hoftheater und das Zentrum oder Die — als unmoralische Anstalt betrachtet	16	442
Schauspiele, Zwei —	13	368
Schauspieler, Brief an einen —	5	132
— , Der —	19	523
— , Ein —	15	427
Schauspielerin, Aus dem Tagebuch einer deutschen —	18	511
Schauspielermemoiren	12	338
Schauspieler, Sänger und Rezitatoren		
Paul Otto	1	20
Emil Milan	5	141
Winkelmann	5	142
Rainz (Das Rainz-Denkmal)	6	162
Ludwig Barnab	7	191
Bassermanns Mephisto	8	213
Bassermann als Rezitator	9	261
Rudolf Blümner als Rezitator	13	361
Froboese	13	376
Franz Blei Scarron	13	378
Bossart	14	390
Lilla Durieux (Wiener Bericht)	14	395
Helene Thimig	15	432
Lia Rosen als Rezitatorin	16	461
Helene Mitscher	17	485
Von der Destinn	19	537
Von Girardi	21	585
Bassermann in Wien	21	607
Irma Strunz	21	609
Julius Lieban (Buffo und Buffonerien)	22/3	613
Rosa Poppe	24/5	667
Schauspielers Studienfahrten	17	488
Schauspiels, Von den Formen des japanischen —	17	469
Schillertheater, Vom —	6	171
Schillings, Gabriel — Flucht	4 91	24/5 653
Schlafende, Der — Riese	1	5
— Meduse	11	319
Schnitzlers, Zu — fünfzigstem Geburtstag	20	553
Schönherr	6	154
Schriftsteller, Der —	3 59	4 87
Sechzigjährige, Der — Blumenthal	11	321
Selbstmord	13	374
Shakespeare		
Besser als Shakespeare?	2	42
Viel Lärm um Nichts	9 263	11 300
Othello (Bassermann in Wien)	21	607

Shaw									
Caesar und Cleopatra	15	419							
Von Bernard Shaw	18	518							
Smetana	24/5	657							
Sonate	20	558							
Sophokles, Eine — Anekdote	12	349							
Soziales									
Oesterreichs Musterbeispiel	6	147							
Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen	11	297							
Spieler, Der — Paracelsus	20	553							
Sprechkünste, Allerlei —	4	101							
Statue, Maria und die —	3	77							
Stefans, Paul — Mahler	2	55							
Sternenbraut, Die —	14	403							
Stockholms Strindbergfeier	6	171							
Strindberg									
Strindbergfeiern									
in Stockholm	6	171							
in Berlin	7	200							
in Wien	7	201							
Strindberg	9	237							
Ostern (und Bonaparte)	16	460							
Heimfahrt	21	581							
Studienfahrten, Schauspielers —	17	488							
Tänzchen, Das —	2	33							
Tagebuch, Aus dem — einer deutschen Schauspielerin	18	511							
Tanzmäuse	12	328							
Theater, Amerikanisches —	9	254							
Theatergeschäft, Das —	1 8 5 117 10 267 14 392	18 497							
Theaterjahr, Das heidelberger —	21	608							
— , Das hallesche —	22/3	640							
— , Das hamburger —	24/5	669							
Theaterorganisation	5	117							
Theaterrepertoire, Das —	16	457							
Theater, Wiener —	2	35							
Thimig, Helene —	15	432							
Till Eulenspiegel	5	140							
— Eulenspiegels Kaisertum	8	225							
Titus und die Jüdin	19	547							
Und das Licht scheint in der Finsternis	7	185							
Urfaust	24/5	676							
Variété, Das moralische —	12	339							
— im Eispalast	22/3	638							
Variétés, Pseudo- —	24/5	664							
Viel Lärm um Nichts	9 263 11	300							

Bogel, Der Iose —	10	289
Volkssfestspiele	1	1
Vollkommenheit	2	54
Vor der Premiere	14	401
Vornotiz	9	263
Vortragsabende und kein Ende	21	609
Wesh dem, der lügt!	18	495
Weiber, Ueber die —	8	220
Wie man stirbt	22/3	630
Wien*)		
B } Wiener (Widmann: Der Kopf des Graf-	2	35
R } Theater (Kleist: Der zerbrochene		
		Krug. Büchner: Leonce und Lena)
D Puppenspiel (Pierre Wolff)	3	83
B Der neue Fulda (Der Seeräuber)	5	121
Winkelmann	5	142
J Strindbergfeier (Gläubiger. Mit dem Feuer	7	201
spielen)		
B Die fünf Frankfurter (Röpler)	8	217
Wiener Nachwuchs	8	221
	9	245
D } Bernard: Das kleine Café	10	273
L } Sinnerk: Ehrsam und Genossen		
N } Wiener Lenghel: Taifun		
R } Premieren Grabbe: Scherz, Satire, Ironie		
		nova
Vom ewigen wiener Karneval	11	307
D Hans Sonnenstörers Höllensfahrt (Apel)	11	320
B Gudrun (Hardt)	12	330
J } Guitry: Der Nachtwächter	14	395
L } Wiener Benière: Der Dienstbotenstreif		
N } Bericht Dauthendey: Die Spielereien		
D } Salten: Das stärkere Band		
B Caesar und Cleopatra (Cham)	15	419
N Das Fräulein aus gutem Hause (Geher und	16	459
Winter)		
Films mit Musik	19	530
B } Croisset: Wenn das Herz	20	563
D } Wiener spricht. Brieux: Simone		
D } Premieren Frieberger: Gloria		
J } Dregely: Der gut sitzende Frack		
G Bassermann in Wien (Othello)	21	607
G } Bahr: Die Kinder	22/3	616
G } in Wien Hauptmann: Das Friedensfest		
		Einsame Menschen)

*) B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, G = Gattspiel, J = Josefstadt Theater, L = Lustspieltheater, N = Neue Wiener Bühne, R = Residenzbühne.

B	Wiener	(Die Maffabäer			
D	Saison-	(Des Meeres und der Liebe Wellen)	24/25	679	
D	schluß	Friedmann: Die arme Margaret'			
Wiener Blut			2	55	
Wiesbadener, Die —	Maifestspiele		22/3	639	
Wie wirken unsere Werke?			17 487	24/5	681
Winkelman			5	142	
Winter			3	62	
Witwe, Die jüdische —			5	123	
Worte der Frau			15	411	
Würzburg im Taumel			13	366	
Zentrum, Münchens Hoftheater und das —	oder Die Schau-				
	bühne als unmoralische Anstalt betrachtet		16	442	
Zorn, Der — des Achilles			3	63	

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im ersten Band
des achten Jahrgangs

Aleppo, Adrian 639	Carossa, Hans 77
Altberg, Peter 54. 62. 138. 184. 299	Cohn, Alfons Fedor 451. 581
Auerbach, Alfred 101	Corneille 415
Baader, Fritz Ph. 24. 140	Delius, Rudolf von 349. 409. 449. 465. 493. 529. 561. 590. 611. 661
Bab, Julius 15. 42. 67. 130. 151. 199. 221. 245. 282. 376. 381. 473. 534. 647	Dülberg, Franz 38
Balbin, Doktor 139	Dünwald, Willi 29. 237. 292. 553
Bang, Herman 368	Epstein, Max 8. 117. 267. 392. 497
Berger, Henning 427	Ehrenstein, Albert 404
Bodman, Emanuel von 5. 468. 675	Falt, Henri 480
Brantl, Maximilian 319. 558	Feld, Leo 162
Braun, Felix 225	Fero 25
Breuer, Robert 73	Feuchtwanger, Lion 303. 442. 622
Brieger-Wasservogel, Lothar 286	Feuchtwanger, Martin 641
Brod, Max 403. 657	

Fontana, Oscar Maurus 24. 104.
249. 457. 509

Frank, Leonhard 672

Friedell, Egon 59. 87. 158. 220.
242. 283. 312. 325. 364. 476.
503

Fuchs, Hanns 228

Glaser, Curt 469

Günther, Felix 519

Hardekopf, Ferdinand 289. 339.
378. 638

Heilbut, Felix 487. 681

Herrmann, Max 544

Herzog, Elsa 572

Hirschbach, Hedwig 258. 415

Honroth-Loewe, L. 461

J., E. 6. 33. 63. 91. 154. 174.
185. 231. 263. 270. 300. 328.
359. 390. 412. 446. 467. 495.
527. 546. 559. 585. 613. 653

Jacobsohn, Fritz 55. 96. 202. 231.
399. 489. 537. 587

Jhering, Herbert 20. 110. 143.
170. 213. 261. 294. 338. 361.
405. 432. 485. 609. 667.

Kaiser, Georg 123

Kand, Hans 188

Kange, Sven 79. 624

Kessing, Theodor 74. 97. 132. 191.
207. 277. 332

Leopold, Richard 488. 520. 642

Lissauer, Ernst 411. 494

Ludwig, Emil 13. 157. 353

Marcus, Gerda 171

Marr, Max 578. 600

Meißel-Heß, Grete 141

Meister, Hermann 168. 573. 608

Meier, Alfred Richard 366

Molnár, Franz 316. 401. 538

Morgenstern, Christian 212. 637

Mühlfam, Erich 1

Münzer, Kurt 194. 344. 630

Meißer, Arthur 424

Picard, Jakob 358

Polgar, Alfred 35. 83. 121. 201.
217. 273. 320. 330. 395. 419.
459. 523. 563. 607. 616. 679

Rosenheim, Richard 500

Satheim, Arthur 108. 232. 291.
460. 549. 669

Scharfstein, Helene 511

Schlesinger, Paul 619

Schreier, J. 129. 605.

Silbergleit, Arthur 294

Sinsheimer, Hermann 106. 547.
677.

Stefan, Paul 142. 307. 530. 602

Steindorff, Ulrich 177. 592

Steinthal, Walter 84

Teutenberg, Adolf 676

Treitel, Richard 147. 297. 664

Ullmann, Ludwig 55

Ungewitter, Louis 374

Vara, Sil 172. 566

Vetter, August 327

Walser, Robert 337. 372. 453.
577. 606

Wolf, Hugo 46

Wolff, Kurt 437

Ziegel, Erich 627

Zuckerlandl, Bertha 518

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 1
4. Januar 1912

Volksfestspiele / von Erich Mühsam

Es gibt kein Wort in der deutschen Sprache, das mit mehr Unvernunft und Planlosigkeit gebraucht wird, als das Wort „Volk“. Wer in den Begriff die Gesamtbevölkerung eines Landes fassen will, sollte sich zuvor darüber Rechenschaft geben, wo für ihn die Grenzen dieses Landes sind. Er wird doch nicht die zufälligen und gar nicht naturgemäßen politischen Staatsabgrenzungen als Rahmen um die schon im Klang bezeichnete Notwendigkeit „Volk“ legen wollen? Die französisch fühlenden Elsäßer, die dänisch fühlenden Schleswiger, die polnisch fühlenden Posener verwahren sich rechtens dagegen, als Zugehörige deutscher Volkheit angesehen zu werden. Sinnlos wäre es aber auch, österreichischen Menschen, die deutsch reden, die ungeheuer viel Vergangenheit mit uns Deutschen gemeinsam haben, den Charakter als Deutschen zu bestreiten. Amerika beherbergt Deutsche, solche, die dort geboren wurden, deren Zugehörigkeit sich aber nie verleugnet, da Abstammung und Eigenschaften deutscher Art sind. Sie gehören zum deutschen Volk aller Geographie zum Trotz.

Manche möchten unter die Bezeichnung „Volk“ ausschließlich bestimmte Gesellschaftskreise geordnet wissen, und es gibt eine große politische Partei — leider stimmen ihr und ihrer haltlosen Theorie sehr breite Massen denkträger Menschen zu — die mangelhafte Lebenshaltung als Voraussetzung für die Zugehörigkeit zum „Volke“ annimmt. Die Nachlässigkeit einer solchen Begriffsausdeutung hat zu den anmaßlichen Bestrebungen der sogenannten „Volkserziehung“ geführt, mit der hochstaplerischen Existenzen die Konventionen gepflegten Wohlseins ins proletarische Gemüt pflanzen wollen, und zugleich hat sie beim Proletariat selbst einen Größenwahn gezüchtet, der alle nicht zum Arbeiterstande zählenden Leute als minderwertigen Geistes anzusehen geneigt ist.

Mir scheint „Volk“ keineswegs ein so konkret definierbares Wort zu sein. Vielmehr glaube ich, daß „Volk“ etwas Abstraktes und Gei-

stiges, ein Empfindungswert und der Ausdruck für eine seelische Gemeinschaft ist. Zu dieser geistigen Verbindung genügt nicht die Besonderheit eines Rassencharakters, sondern es gehört dazu das starke deutliche Gefühl gemeinsamer Bedürfnisse in geistiger und sittlicher Beziehung. Diese in und unter dem Bewußtsein der Menschen wirkende wechselseitige Beziehung, die die volksfremde Zeit der Staaten durch Gesetze und Zwang zu kompensieren sucht, ist die Bedingung für das Vorhandensein eines Volkes, und wir sollten uns nicht darin täuschen, daß der durchdringende und verbindende Geist, der aus gemeinsamen Eigenschaften gemeinsame Bedürfnisse schafft, in unsern zerfahrenen und zersetzten Gesellschaftsverhältnissen nicht besteht. Ihn zu wecken und lebensfähig zu machen, das heißt also: zerrissene Beziehungen zu einen, so daß 'Volk' entstehe, ist die Aufgabe derer, die Kultur wollen.

Der zuverlässigste Prüfstein für Kultur heißt: Kunst. Wo aus dem Geiste der Gemeinschaft Kunst entsteht, und wo Kunst mit den Nerven verbindenden Geschmacks genossen wird, herrscht Kultur. Wo aber in diesem Sinne Kultur herrscht, darf man vom Bestehen eines Volkes reden.

Die Hellenen waren in Wahrheit Volk. Sie kannten gemeinsame Hingabe an Kunst; die Kunst, die ihnen geboten ward, war aus ihrem eigenen Geiste entstanden. Ebenso war die Kunst der Renaissance solche, die im Geiste der Völker ansetzte und somit als Symbol der Verbindung und Verständigung betrachtet werden muß.

Die Künstler unsrer Tage sind Esoteriker, müssen es sein, weil ihr Geist nicht vom Geiste aller ist, weil eben der alle verbindende Geist, der Volk ist, fehlt. Die Kunst ist nichts Gemeinsames mehr. Der traurige Beweis dafür sind die Kunstmuseen. Die Bilder, die man darin sehen kann, sind aus den Hallen des Lebens sozusagen abgehängt. Man hat sie ins Raritätenkabinett verweisen müssen, damit sie für den Sehnsüchtigen noch zu finden seien. In den Galerien aber erdrückt ein Kunstwerk das andre, weil keines mehr in Verbindung ist mit dem Leben.

Die einzige Kunst, die aus der unmittelbaren Beziehung zu den Menschen nicht herauszunehmen ist, ist die Kunst des Theaters. Freunde meines Wirkens haben sich oft über meine leidenschaftliche Teilnahme an dem, was auf der Bühne vorgeht, gewundert, und es ist manchem vorgekommen, als bestünde ein Widerspruch zwischen meinem Neinsagen zu den Vorgängen im Staatsleben und meinem Ja-sagen zum Theaterspiel. Ich will versuchen, dieses Vorurteil zu widerlegen und die Beziehung zur Theaterkunst als notwendiges Korrelat zu meinem sozialen Revolutionarismus zu erweisen.

Zunächst die lehrerische Behauptung: daß von allen Künsten die Kunst des Theaters die höchste ist. Ja, es kommt mir oft vor, als

sei alle andre Kunst nur ihre Dienerin. Denn die Bühne ist da, um diejenigen Illusionen zu schaffen, die die Menschen zur Aufnahme höchster Offenbarungen befähigen. Ein Kunstwerk charakterisiert sich durch seine synthetische Vollkommenheit. Die Bühne bedarf aller Künste, um zu ihrer Synthese zu gelangen. Auge und Ohr wird gleichmäßig gefangen genommen von den Darbietungen des Theaters, und gerade die Tatsache, daß das Kunstwerk, das wir im Theater genießen, Handlung ist, also fließt und verschwindet, bedingt die höchste künstlerische Konzentration und nimmt unsre künstlerischen Nerven mehr als irgend ein andres Erlebnis in Anspruch. Wir haben nicht Zeit, wie bei einer Skulptur, um das Kunstwerk rund herum zu gehen, es abzutasten und uns während der Betrachtung auch andern Gedanken und Empfindungen hinzugeben. Jede Ablenkung zerreißt das ganze Werk, weil es zu gleicher Zeit sich aufbaut und darstellt, gleichzeitig wirkt und zerfließt.

Das Wertvollste aber an dieser Kunst ist das Material, aus dem sie sich schafft. Dieses Material ist das Leben selbst. Da aber, wie gesagt, die Bedingung aller Kunst ist, synthetisch zu sein, so ist die Aufgabe der Bühnenkunst, das Leben zur Synthese zu gestalten — und damit scheint die Bühne berufen, Bilder des Lebens zu geben, die frei sind von aller Schlacke oder Wirklichkeits-Komparserie, Schicksale vorzuführen, losgelöst von den gewöhnenden und verflachenden Zwischenfällen der Zeit, konzentriert zu zeigen, was wir im zerstückelnden Durcheinander unendlich vieler gleichgiltiger Nebenhandlungen übersehen. Hierbei rede ich aber keineswegs einer Agitationsdramatik das Wort. Eine im Grunde irrelevante Liebesaffäre, vom Dramatiker künstlerisch gefügt, von den Darstellern künstlerisch zur Anschauung gebracht, von der Regie künstlerisch zusammengefaßt, erfüllt durchaus die Forderungen, auf die es ankommt: das Typische des Lebens in gedrungener Ausdruck herauszuheben und viele Herzen in gemeinsamer Erregung für ein fremdes Schicksal schlagen zu lassen, in dem Bewußtsein, daß es eines jeden Schicksal ist.

Hier ist der verbindende Geist, der vom Theater ausgeht, der volkschaffende und damit im Kern revolutionäre Geist dieser Kunst.

Das Schauspiel, an dem in gleicher Weise der Dichter, der bildende Künstler und die Darsteller lebendiger Menschen mitzuwirken haben, ist nach alledem eine Kunst, die ihre Aufgabe völlig verfehlt, sobald sie sich der Öffentlichkeit entzieht. Die Versuche, in 'Kammerspielen', 'Intimen Theatern' und dergleichen der Bühne einen esoterischen Charakter zu geben, mögen berechtigt sein, soweit es sich darum handelt, vorgeschrittene Geister an die Gemeinsamkeit des Empfindens zu gewöhnen. Zum Prinzip erhoben, bedeutet solche Flucht vor der Masse etwas Reaktionäres und Geistesfeindliches. In den Kulturzeiten der

Antike rief man zum Theaterspiel möglichst große Menschenmengen herbei, und jede Aufführung war ein Fest für alle, ein Volksfest.

Das kann in dieser Weise bei uns natürlich nicht gelten. Wir haben kein Volk und können also auch keine Volksfeste veranstalten. Anders aber steht es um den Plan, die Schaubühne für den gleichzeitigen Besuch großer Menschenmengen herzurichten. Gelingt es, weite Massen auch nur einige Stunden in einer künstlerischen Erregung festzuhalten, so wäre das vielleicht ein ernstester Schritt auf dem Wege zur 'Volksbildung' (das heißt: zur Bildung, Formung, Gewinnung eines Volks).

Man verstehe mich recht: Mit einer solchen geistigen Verbindung zwischen Angehörigen verschiedener und durch die gegebenen Verhältnisse selbstverständlich feindlicher Volksschichten wünsche ich gewiß nicht eine Ueberbrückung der sozialen Gegensätze anzubahnen. Aber ich bin optimistisch genug, zu glauben: allein die Einsicht, daß menschliche Verwandtschaft vorhanden ist, da ja übereinstimmende Gefühle möglich waren, wird dazu beitragen, die trennenden und fortwährend Haß, Feindschaft und Fremdheit zeugenden wirtschaftlichen Verhältnisse als dasjenige zu erkennen, was der Entwicklung jeglicher Kultur im Wege steht. Ich glaube, daß das menschliche Prinzip der Kunst imstande ist, die Unhaltbarkeit von Zuständen zu erweisen, unter denen keine Kunst, kein Volk gedeihen kann, und daß durch die Erziehung der Kunst zur Liebe und zum Frieden der Haß gegen die kulturfeindlichen Gewalten und damit Revolution und Abhilfe herbeigeführt werden kann.

Die Idee der Volksfestspiele kann von freiheitlich gesinnten Menschen gar nicht laut genug begrüßt werden. Kommen fünftausend Menschen aus einem Theater, in dem sie etwas allgemein Menschliches in dichterischer Gestaltung und in festkünstlerischer Darbietung gemeinsam genossen haben, so ist ein verbindendes Element zwischen ihnen entstanden, das, ohne zunächst in dieser Form ins Bewußtsein zu dringen, die Unmöglichkeit allmählich fühlbar machen muß, daß zwischen ihnen ein Berg von Häßlichkeiten sich türme, der von ganz unkulturellen, ganz volksfeindlichen, ganz ungeistigen Dingen gehäuft ist.

Es kommt darauf an, Personen für das Werk der Volksfestspiele zu finden, die ebensoviel Liebe zur Kunst wie Liebe zu einem werdenenden Volk in der Brust haben, Personen, die eine Angelegenheit der Kultur nicht als Angelegenheit ihres Geschäfts betrachten, und die das Theater so ernst nehmen, wie das öffentliche Leben heutzutage leider nicht zu nehmen ist.

Für das Repertoire wähle man solche Werke, in denen eine starke Handlung starke Wirkungen hervorruft. Es gibt Dichtungen und Opern genug, die sich zu Festspielen vor tausenden von Zuschauern

sehr eignen, wenn nur Liebe und eindringendes Verständniß an die Arbeit geht. Schillers 'Räuber', Kleists 'Hermannsschlacht', Bizets 'Carmen' könnten den Anfang machen. Zeigt sich bei solchen Versuchen erst, daß ein Volk im Werden ist, so wird es auch an den Dichtern nicht länger fehlen, die diesem Volke freudig das Blut ihrer Seelen zu trinken geben.

Aus dem 'Rain-Kalender', der im münchener Rain-Verlag erscheint und essayistische und belletristische Beiträge ausschließlich des Herausgebers enthält.

Gedichte / von Emanuel von Bodman

Die heilige Stimme

Wer bist du tief in meiner dunklen Brust,
Der du mich zwingst, in meinem heißen Ringen
Mit einem Male meinen Kampf zu singen,
Ohn' Acht auf meines Herzens Leid und Lust?

Hör' ich verzückt den goldnen Ton erklingen,
Wird mir im Bilde mein Geschick bewußt.
Ich trage leichter bitteren Verlust
Und leichter Glück, getragen wie von Schwingen.

Wer bist du, Stimme? Ich erfahr' es nicht.
So will ich urfromm deinem Klange lauschen
Und offenen Mundes mit seligem Gesicht

Mit deinem Born vertraute Zwiesprach tauschen.
O, meine dunkle Kammer schwimmt im Licht!
Getaucht ins Leben höre ich es rauschen.

Der schlafende Riese

Still liegt der Tag wie gekräuseltes Meer,
Über brunten auf seinem Grunde,
Da reckt es sich, vom Schläfe noch schwer,
Und Lust entquillt einem Munde —
Kaiser, halte das Schwert bereit!

Ich sah's im Traume in einer Nacht
Von Rossen und tausenden Wagen.
Der alte Riese war erwacht
Und hat an den Schild geschlagen —
Kaiser, halte das Schwert bereit!

Nach Sonnenlauf um Sonnenlauf,
Dann taucht aus glattem Meere
Der totgesagte Riese herauf
Und verteilt an die Völker die Speere —
Kaiser, halte das Schwert bereit!

Neujahrswünsche

Aus einem Brief an Reinhardt

„ . . . daß Sie Ihre Arbeit dort fortsetzen mögen, wo Sie sie vor einem Jahre, nach dem Zirkustriumph des ‚König Oedipus‘ unterbrochen haben. Ich maße mir nicht an, Ihnen einen Vorwurf daraus zu machen, daß Sie sich durch den Lärm betäuben, durch die Konstellation verführen ließen, die der sogenannte europäische Erfolg zu schaffen pflegt, daß Sie keine Bedenken trugen und tragen, eine ungewöhnlich günstige Konjunktur bis zum äußersten auszunutzen. Das ist zu menschlich. Ich leugne auch gar nicht, daß Sie seitdem und trotzdem Aufführungen zustande gebracht haben, die heute nirgends Rivalen finden würden, ja, daß neben Ihren noch so vernachlässigten Bühnen alle andern armselig und langweilig erscheinen. Nur daß ich Sie eben mit dem Maßstab messe, den Sie selbst uns in die Hand gegeben haben. Diesen Maßstab aber kann ich seit dem Beginn Ihrer Rundreisethätigkeit nicht mehr oft genug an Sie anlegen, und darum werde ich nicht müde werden, Ihnen zu wiederholen, daß nach meiner Ueberzeugung Ihre künstlerische Zukunft in Ihrer künstlerischen Vergangenheit liegt. Sie für Ihr Teil werden mir wiederholen, daß mein Konservatismus anfängt, schädlicher zu werden als der Konservatismus der gewissen alten Perücken, weil diesen höchstens eine stumpfsinnige Bourgeoisie, mir aber die Jugend vertraut. Konservatismus: das nehme ich an. Aber schädlich ist er nicht. Ich glaube, daß es in der Kunst ebenso sehr darauf ankommt, zu erhalten, wie zu erobern, und sehe darum mit Trauer immer deutlicher, wie kümmerlich gegenüber der Eroberungsgier die erhaltenden Tugenden in Ihnen ausgebildet sind. Vorläufig wenigstens. Ist es da nicht mein Recht, Sie immer von neuem auf die Notwendigkeit dieser Tugenden hinzuweisen? Also zum hundertundzwölften Mal: Uns genügt die Art Arbeit, die Sie bis zum ‚König Oedipus‘ geleistet haben, und wenn denn schon experimentiert werden soll — und es soll allerdings immer irgendwie experimentiert werden — so wünschen wir Ihnen und uns, daß es niemals auf Kosten dieser Art Arbeit geschehen, und daß Sie immer Festigkeit genug haben mögen, sich von unvermuteten Siegen solcher Experimente nicht aus Ihrer Bahn werfen zu lassen. Größe heißt nicht Expansion; im Gegenteil. Wir brauchen Sie gar nicht größer, als Sie noch vor vierzehn Monaten waren. Sie sind Herr über das Deutsche Theater, das uns Berlinern durch seine ältere und seine jüngere Vergangenheit das teuerste ist, und über das Kammerspielhaus, das Ihnen

einst als Instrument unschätzbar gewesen ist. Geben Sie, statt rastlos ins Weite und Breite zu greifen, in diesen beiden Häusern uns und der nachkommenden Generation die Zeiten Ihrer Anfänge wieder. Sie haben glorreich begonnen, das klassische Drama im Geiste der Gegenwart zu verjüngen. Nehmen Sie heute mit Bassermann diejenigen Dichtungen wieder auf, für die entweder einstmal die Schauspielkunst Ihres Ensembles nicht ausgereicht hat, oder die durch ihn wieder ein andres Gesicht bekommen würden. Ich an Ihrer Stelle würde eine Kraft wie diese gehörig fürs Alltagsrepertoire ausbeuten, das eben dadurch unalltäglich werden und immer interessanter bleiben würde. Er müßte mir Shylock, Lear, Tartüff, Fiesco, Franz Moor, Clavigo oder sein Carlos, Shaws Caesar und der Marquis von Keith sein. Was fehlt dabei nicht noch alles, was könnte durch Bassermann, Wegener und Moissi nicht noch alles lebendig werden! Wallenstein, Tasso, Egmont, Die Nibelungen, Emilia Galotti, Julius Caesar, Der Sturm, Macbeth, Heinrich der Vierte, Richard der Zweite und der Dritte. Man sollte meinen, daß das allein ein Programm für Jahre wäre. Aber das ist ja erst die Hälfte Ihrer Aufgaben. Das Haus in der Schumannstraße hat ein Vierteljahrhundert lang über das Schicksal der zeitgenössischen Dramatik entschieden und darf dieses Ruhms und dieser Macht nicht verlustig gehen. Als Sie anfangen, hatte Ihr modernes Repertoire ein Gesicht, das zugleich das literarische Gesicht der Jahrhundertwende war. Auch heute noch riskieren Sie mehr Uraufführungen als jeder andre — aber aufs Geratewohl, ohne Plan und Kurs, ins Blaue hinein. Vielleicht also täten Sie gut, endlich einen Dramaturgen zu suchen, der sich weder um den technisch-praktischen Betrieb noch um die Verherrlichung Ihres Unternehmens, sondern ausschließlich um die Fortschritte unsrer Produktion zu sorgen hätte. Er müßte den Geist des Dramas als mindestens gleichberechtigt gegen den Geist des Theaters geltend machen, der jetzt bei Ihnen hypertrophisch geschwollen ist. Jammer schade. Denn Sie waren nach Ihren Anlagen berufen, zum ersten Mal, solange es irgendwo auf der Welt Theater gibt, das Ideal zu verwirklichen. Ich höre nicht auf, zu hoffen. Sie waren auf dem besten Wege. Jetzt sind Sie durch die Ungunst des Schicksals, die sich gewöhnlich als Gunst verkleidet, auf einen Abweg gedrängt worden. Kehren Sie, eh' es zu spät ist, auf Ihre Straße zurück und nutzen Sie, was Ihnen der Umweg an Kredit und Popularität eingetragen hat, für Ihre ursprünglichen Bestrebungen aus. Wenn Sie wieder wollen, so haben wir eine deutsche Theaterkunst. Wollen Sie!"

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Das Lustspielhaus

3unächst wieder eine Erklärung. Ich habe in meinem Buch „Das Theater als Geschäft“ und auch in dem ersten Beitrag, den ich für diese Zeitschrift verfaßte, den Wunsch ausgesprochen, daß die Presse unwesentliche Bühnenwerke lieber ignorieren als mit Keulen totschiagen, und daß sie weiter bei Werken, die nach Form und Inhalt schwerer zugänglich sind, ihre Meinung nicht allzu schnell und allzu scharf aussprechen möge. Es scheint nun bei einigen Lesern dieser Zeitschrift die Ansicht entstanden zu sein, als ob ich mich mit allen hier ausgesprochenen kritischen Meinungen, besonders des Herausgebers, identifiziere. Deshalb will ich ein für allemal erklären, daß ich dies, selbstverständlich, nicht tue, sondern daß man mir die Spalten dieses Blattes zu unabhängigen Erklärungen auf einem bestimmten Gebiet geöffnet hat. Ich selbst bin, zum Beispiel, ganz anderer Meinung über Ernst Hardts „Gudrun“ und auch über die Bedeutung Otto Brahmss für das berliner Theaterleben als der Herausgeber.

Ich hatte in der vorigen Nummer angekündigt, daß ich über die Veränderungen des Theatergeschäfts in den letzten Monaten weiter berichten würde, und komme heute zu einer Besprechung des berliner Lustspielhauses, die, wenn sie lehrreich sein soll, etwas ausholen muß.

Im dritten Hofe des Grundstücks Friedrichstraße 236 befand sich in früheren Jahren ein Tanzlokal, das „Friedrichstädtische Casino“, das später zum „Wilhelm-Theater“ wurde. In diesem Theater gab es zur Zeit der Ura Wolzogen auch eine Art Ueberbrettel. Später tauchte dann hier und da der Plan auf, aus diesem Bühnchen eine richtige Bühne zu machen. In den Cafés Westminster, Monopol und Bauer sah man verschiedene Gruppen Exposés ausarbeiten, Pläne entrollen, Rentabilitätsberechnungen aufstellen und auf dem Papier sogar schon die Mitglieder engagieren. Alle Pläne scheiterten jedoch daran, daß sie nicht zu finanzieren waren. Auch Doktor Martin Zidel, von seiner Tätigkeit als Mitleiter der Sezessionsbühne am Alexanderplatz und des Bunten Theaters in der Köpenicker Straße und als Regisseur und Dramaturg des Residenztheaters bekannt, wurde auf das „Hof-Theater“ aufmerksam gemacht. Er lernte 1903 durch Victor Palfi, heute Direktor des Neuen Operettentheaters, der damals Mitglied von Philipps „Deutsch-Amerikanischem Theater“ war, den Impresario Arthur Günsburg kennen, welcher eben eine Tournee durch Holland beendet hatte. Zidel besaß kein Vermögen, aber guten Mut. Er wollte zuerst das Belle-Alliance-Theater pachten, entschied sich aber auf Palfis Bureben für eine Neugründung. Auch auf die Idee, ein „Lustspielhaus“ zu gründen, war man nur zufällig geraten.

Zidel und Günsburg gingen nun an die Gründung der neuen Bühne. Die Unterhandlungen mit dem Hausbesitzer Sternberg wollten nicht vorwärts schreiten, bis man auf den Gedanken kam, das Grundstück durch einen Hauspekulanten ankaufen und umbauen zu lassen. Zidel und Günsburg wandten sich an den in Finanzkreisen bekannten Verleger Willi Kraus mit der Bitte, ihnen einige großzügige Bauherren zu nennen, und so kamen sie zu Fodor Berg. Binnen wenigen Tagen war der Kauf perfekt. Es war ein günstiger Abschluß, denn das ganze Grundstück kostete nur 840 000 Mark. Da die langfristigen Hypotheken 805 000 Mark betrugen, hatte Fodor Berg, der einige Beteiligungen mit kleineren Beträgen an Hugo Baruch, Heymann in Firma Meher Cohn und an andre abgab, schließlich nur 35 000 Mark zu bezahlen. Walter Gentschel, der für die Caféhausprojektenmacher schon früher Pläne angefertigt hatte und auf Lager hielt, baute den Saal unter Zuhilfenahme des zweiten Hofes und eines Teils des Quergebäudes sehr geschickt für etwa 300 000 Mark um, und Berlin erhielt das ‚Lustspielhaus‘. Zum Betrieb dieses Theaters wurde eine G. m. b. H. mit einem Kapital von 100 000 Mark gegründet. Von den Gesellschaftern sind nach und nach 78 Prozent eingefordert worden. Bedenkt man, daß von diesen 78 000 Mark vorerst 25 000 Mark als Mietskaution, 15 000 Mark als Polizeikaution und etwa 10 000 Mark für Vorauslagen verwendet wurden, so kann man wohl sagen, daß noch niemals ein Theater mit so geringen Mitteln gegründet wurde.

Das Lustspielhaus wurde am ersten Oktober 1904 unter der Direktion Zidels mit Otto Erich Hartlebens Komödie ‚Ein wahrhaft guter Mensch‘ eröffnet. Die Direktion wußte, daß mit diesem Stück die Kassen nicht zu füllen waren; sie wollte nur ihr Ensemble vorstellen und einen Autor mit gutem Namen zuerst zum Worte lassen. Schon am vierten Oktober fand die Uraufführung der Komödie ‚Biederleute‘ von Robert Misch statt, die erträglich gute Einnahmen brachte, um Ende November desselben Jahres von dem Schlager der ersten Saison, von Gustav Kadelburgs ‚Familienstag‘ abgelöst zu werden. Mit diesem Stück erhielt das Theater eigentlich sein Gesicht. Das Lustspielhaus wurde ein gutes Familientheater, in dem es harmlose Lustspiele und Schwänke gab. Nun kamen drei fette Jahre: das Lustspielhaus — mit einem anständigen Ensemble, dem zeitweise Kräfte wie Georg Engels und Hanns Fischer angehörten — war Mode geworden und erreichte den Höhepunkt seiner Erfolge in der Saison 1906/7 mit Kadelburgs ‚Husarenfieber‘.

Die Gesellschafter waren vergnügt und zufrieden, denn es gab außer der fünfprozentigen Kapitalverzinsung noch 40 Prozent, 68 Prozent und sogar 102 Prozent Dividende in den folgenden

Jahren. Im Jahre 1908 kaufte Zidel die Anteile aller Gesellschafter. Man hat ihm das später wiederholt zum Vorwurf gemacht. Tatsächlich konnte er kaum anders handeln, denn es bestand zwischen ihm und seinem Aufsichtsrat eine nicht zu beseitigende Differenz. Die Gesellschafter verlangten, daß stets der ganze Reingewinn verteilt werde, und so geschah es, daß man nach der goldenen ‚Husarenfieber‘-Saison mit einem Kassenbestand von 3000 Mark das neue Geschäftsjahr beginnen mußte. Die Lustspielhaus-G. m. b. H. trat in Liquidation, und die neue Einzelfirma lautete: ‚Lustspielhaus in Berlin Doktor Martin Zidel‘.

So sehr die erste Gesellschaft vom Glück begünstigt war, so unglücklich begann die Firma Zidel. Nach langer Zeit hatten sich Blumenthal und Kadelburg wieder zusammengetan, um ein zweites ‚Weißes Röhl‘ zu schreiben. Dieses zweite Röhl aber war kein Vollblut. Das neue Kompagniestück, ‚Die Tür ins Freie‘, fand keine Gnade vor dem berliner Publikum und noch weniger vor der Presse. Die Direktion hatte alle Hoffnungen auf dieses Stück gesetzt: sie schlugen fehl, und damit begann die Leidenszeit des Lustspielhauses. Das Geld zum Ankauf der alten Gesellschaftsanteile hatte Zidel nicht nur seinem Portemonnaie entnommen, sondern er hatte es, in Erwartung baldiger Erfolge, geliehen. Was Geld beim Theater kostet, wissen die Eingeweihten: gewöhnlich zahlt man zehn Prozent für das kleine Jahr (das heißt: für drei Monate) bei kleinern Darlehen. Immer wieder zwar hatte das Lustspielhaus in jeder Saison seinen Erfolg, aber keinen Schlager. Ein gewöhnlicher Erfolg kann jedoch das nicht gut machen, was schlechte Monate verschlingen. Und nun kam das Schlimmste. Im Sommer 1909 wurde vom Polizeipräsidium der bekannte Konzessionsentziehungsprozeß angestrengt. Damit war das Schicksal des Lustspielhauses unter Zidels Leitung besiegelt. Die Person Zidels und mit ihr das Theater wurden durch die Zeitungen geschleppt, der Ruf der Bühne wurde systematisch untergraben, ganz Berlin entdeckte seine Moral, die Disziplin im Theater war gelockert, und Zidel selbst hatte die Lust am Theater und vor allem seine Arbeitsfreudigkeit verloren. Er machte dazu noch einen ungeheuern Fehler. Statt sich mit den beteiligten Personen bei der Behörde sachlich auszusprechen, erging er sich in allerhand unfruchtbaren Verdächtigungen und Drohungen, die ihn ablenkten und die maßgebenden Stellen unnötig verbitterten. Um sich bei schlechtem Ausgang des Prozesses davor zu sichern, daß der Mietvertrag plötzlich aufhöre, wurde dann die ‚Lustspielhaus-Theater-Betriebs-G. m. b. H.‘ gegründet und dieser der Pachtvertrag übertragen. Die Gesellschaft, welche die Schulden der alten Firma übernehmen mußte, hatte selbstverständlich unter diesen Schulden zu leiden. In Harry Walden wäre auch kein mög-

licher Leiter erstanden. Der Versuch, den Oberregisseur Ernst Bach als Direktor einzusetzen, scheiterte: ihm wurde die Konzession verweigert. Ja, sogar Direktor Volten-Bäckers, der in die Gesellschaft eintreten wollte, wurde der Eintritt in die nicht eben mündelsichere Gesellschaft von der Behörde vereitelt. Man wollte einfach mit der alten Lustspielhaus-Gesellschaft Schluß machen, um zu verhüten, daß Zidel, sei es als Angestellter, sei es als Gesellschafter, irgend einen Einfluß weiter ausübe, und so blieb nichts andres übrig, als die Gesellschaft in Liquidation treten zu lassen.

Direktor Alfred Palm wurden für sein kurzes Gastspiel ebenfalls erhebliche Schwierigkeiten gemacht, weil die Behörde hier eine Möglichkeit sah, daß die ihr unsympathische Gesellschaft auf einem Umwege weiter bestehen bliebe. Volten-Bäckers scheint ihr von Anfang an dagegen sympathisch gewesen zu sein, weil er vernünftige und nüchterne Pläne vorlegte. Tatsächlich ist Zidel bei dieser Liquidation recht günstig weggekommen. Er scheidet zwar endgültig aus der Gesellschaft aus und hat zunächst keine Existenz, aber man muß bedenken, daß er ja auch bei Bestehen der Gesellschaft keine mehr gehabt hätte. Die Schuldenlast war auf etwa 400 000 Mark angewachsen. Noch in der Zeit der Mitdirektion von Ernst Bach waren zwei Gesellschafter mit einer Bareinlage von 100 000 Mark eingetreten, welche man ja eigentlich auch als Gläubiger betrachten muß. Es ist nun durch eine eifrig und geschickt geführte Sanierungsverhandlung gelungen, Zidel fast vollständig schuldenfrei zu machen. Die Liquidationsbasis war die folgende. Der größte Teil der Gläubiger erhielt 25 Prozent der Forderungen bezahlt. Auf den Rest verzichteten sie entweder ganz, oder sie begnügten sich mit einer bestimmten Beteiligung. Einige Gläubiger erhielten überhaupt nur solch eine Beteiligung und keinerlei Barbeiträge. Damit wurden ungefähr 250 000 Mark Forderungen erledigt, für welche etwa 60 000 Mark bares Geld zur Verfügung gestellt wurden. Es muß dabei betont werden, daß diese Gläubiger bei der ganzen Sachlage überraschend gut wegkamen, denn es fehlte wirklich nur sehr wenig zum Konkurs. Volten-Bäckers wäre zweifellos in das Theater gekommen, ohne daß er diese 60 000 Mark zur Verfügung gestellt hätte; aber er erreichte bei dieser Gelegenheit einen Mietvertrag mit Fedor Berg, der etwas günstiger war als sein Eventualvertrag. Er erreichte weiter, daß er kein zusammengebrochenes Theater mit stellunglosen Schauspielern übernehmen mußte, und daß er schließlich keine Furcht zu haben brauchte vor allerhand Schwierigkeiten, welche die zum Teil doch recht potenten Gläubiger der Übernahme des Theaters durch eine andere Direktion hätten bereiten können. Die größte Schwierigkeit bestand nämlich darin, daß die Gläubiger weiter die Miete bezahlten und so den Eintritt einer neuen

Direktion verhinderten. In der großen Mehrheit waren deshalb auch die wichtigeren Gläubiger mit der neuen Regelung sofort einverstanden. Außer den etwa 60 000 Mark, welche bar beschafft wurden, bleibt jetzt eine Schuldenlast von zunächst weiteren 180 000 Mark. Die Gläubiger gaben aber Reverse, wonach sie die alte Lustspielhaus-Gesellschaft aus der Haftverbindlichkeit entließen. Damit wurde diese Gesellschaft schuldenfrei und behielt als wertvolle Aktiven die Kautions- und den Theaterfundus, die man billigerweise mit 100 000 Mark bewerten könnte. Die beiden noch übrigen vorerwähnten Gesellschafter retteten nun dadurch ihr Geld, daß sie diese Aktiva von 100 000 Mark in eine von Volten-Bäders gegründete G. m. b. H. einbrachten. Bare Gelder erhielten sie zwar nicht, wohl aber die Beteiligung von 100 000 Mark bei der neuen Gesellschaft. Die beiden Gesellschafter verpflichteten sich, alle Beträge, welche sie über eine sechsprozentige Verzinsung aus der Volten-Bädersschen G. m. b. H. erlangen würden, an die Reversegläubiger der alten Lustspiel-Gesellschaft abzutreten, solange, bis die erwähnten 180 000 Mark Schulden getilgt sind. Das wird zwar nicht so schnell gehen, aber wenn einmal ein gutes Jahr kommt, besteht die Hoffnung, einen großen Teil der Gläubiger zu befriedigen.

Le roi est mort — vive le roi! Volten-Bäders, ein Mann von vierzig Jahren, ist ein alter Theaterpraktiker, der als Angestellter der Firma Ahn & Simrod seit Jahren mit deren Unternehmungen verknüpft ist und sich um die geschäftliche Verwertung der französischen Literatur in Deutschland bekümmert hat. Er hat Operettentexte und manche ganz geschickte Bearbeitung verfaßt. Er hat aber so vielerlei geschäftliche und literarische Interessen, daß man fürchten muß, er könnte sich zersplittern und für die schwierige Tätigkeit der Leitung des Lustspielhauses nicht genug Zeit haben. Die Gesellschaft ist mit nominell 300 000 Mark gegründet, wovon ein genügender Teil bares Betriebskapital vorliegt. Geschäftlichen Erfolg kann diese Gesellschaft aber nur haben, wenn sie dem alten Programm des Lustspielhauses treu bleibt und sich nicht in die französische Schwank-Literatur oder in irgend eine andre ähnlichen Genres verliert. Der neue Direktor behauptet zwar, daß er so vorgehen wolle; es müssen aber sehr erhebliche Zweifel obwalten, ob eine so mächtige Verlagssfirma wie Ahn & Simrod sich das wirklich gefallen lassen wird. Man wird ja nach einem Jahr etwa feststellen können, inwieweit der neue Direktor die so ungemein wichtige Unabhängigkeit von einem einzigen Verlag sich bewahren wird. Wenn sie nicht erhalten bleibt, so ist es nicht ausgeschlossen, daß der Erfolg in das neue Komödienhaus übergeht — das in Zukunft übrigens nicht von Lothar und Welisch, sondern nur von Lothar geleitet werden wird.

Reinhardts Mirakel in London / von Emil Ludwig

Die Szene ward zur Kathedrale: gefangen sind wir in den Seitenschiffen, Zuschauer auf der Bühne. Im Dämmerlicht gotischer Dome schimmert die Wölbung; von oben verhallen lange Glockenrufe; durch die Spitzbogenfenster der Schiffe, durch die Rosette und Zwickel der Apsis schimmert gelblich gebrochenes Licht. Inmitten aber des Domes prangt in magischen Farben auf einem überhöhten Thron das Wunderbild: Madonna mit dem Kinde.

Mit langen Zügen stiller Nonnen belebt sich der Raum. Aus einer Sänfte steigt die alte Aebtissin und übergibt mit vielen Bräuchen der schönen jungen Nachfolgerin die Hut des Wunderbildes und die Schlüssel. Da schreitet diese zum andern Ende vor und öffnet, ihre erste Handlung im Amt, das riesige Tor des Domes: Volk strömt ein, aus Bergen und waldiger Landschaft sich vermehrend. Mit großen Zeremonien folgt der Zug des Klerus, umwallt von Fahnen, gefeit durch Kerzen in den Händen weißer Knaben: bis nun der Erzbischof im Schutz des Baldachins die Monstranz, steil vor die Stirn gehalten, durch den heiligen Raum getragen hat. Krüppel und Kranke schleppen sich zum Gnadenbilde — und als ein Gelähmter sich plötzlich vor ihm erhebt, bricht ein Schrei aus allen tausend Kehlen.

Der Dom wird leer, die Nonne ist allein. Aus ihren Gebeten aber lockt sie der Klang heiterer Weisen. Kinder schlingen die Reihenspiele draußen vor dem Tor des Domes, bergauf und nieder. Spielt nicht ein Spielmann auf? Ist er nicht schon in den Dom gehüpft? Verwirrt er die Nonne? Wer gibt dem Dämon die Kraft, so rasch die Fromme hinzureißen? Sie dreht sich, sie tanzt. Sie tanzt zum Lieb vom Tode und vom Leben — in holder Aureole aber schweigt unbeweglich und lächelnd inmitten Madonna, die die Erde überwand. Enger umspielt die Nonne der Spielmann: draußen vor dem Domtor weist er ihr im Morgenlicht den Ritter — der ihr die Welt bedeutet. Zwei Nonnen kommen, schließen sie in den Dom ein und gehen. Nun ist es Nacht, und sie stürzt in den Wirbel der Versuchung. Sie betet die Heilige Mutter an — und draußen klopft der Stahlring des Ritters. Sie windet sich und findet keine Rettung. Wie im Wahnsinn greift sie nach dem Jesuskinde, das das Wunderbild in Armen hält: da schwindet es in glänzender Aura empor, das Tor aber springt auf, der Ritter steht davor und blickt sie an. Er stampft in den Dom; sie wehrt ihm, um sich zu erheben; er ergreift und trägt sie mit langsam flirrenden Schritten zum Domtor hinaus.

Mitten im einsamen Dome schimmert allein das Wunderbild, des Kindes beraubt. Da regt es sich zum ersten Mal. Mit süßer Trauer steht die Madonna auf, den Gnadenmantel läßt sie fallen, sehr langsam steigt sie nieder vom Thron. Dann legt sie mit erschütternder Gebärde die große Krone nieder. Sie nimmt die Kutte der Nonne, die diese zu ihren Füßen ließ, und betet vor ihrem leeren Thron. Die

Nonnen kehren in den Dom zurück. Zwei oder vier am Ende des Zuges erblicken das schreckliche Wunder. Hundert Nonnen werfen sich klagend nieder. Dann bringen sie auf die — verkannte — Schwester ein, sie zu züchtigen für ihre schlechte Gut. Da fährt sie zwischen ihnen auf. Sie lassen ab, stumm weichend vor der Heiligen. Ein Stern fällt vor ihr nieder. Mit großen Lobgesängen geleiten sie sie ins Kloster.

Fünf Intermezzi spiegeln das Leben der Nonne. Die Fenster verdunkeln sich ganz; man verliert die Illusion eines Doms; ein paar Versatzstücke geben die Szenen der Welt. In weißer Hülle tanzt die Befreite vor dem Ritter, auf blumigem Hügel. Mit Mann und Hund und vieler Meute kommt ein Graf gezogen. Ein Kampf: der Ritter fällt. Der dicke Graf nimmt die Klagende mit sich fort. Bei dem Toten allein bleibt der Spielmann: als er sich aufgerichtet, gleicht er dem Tod und flötet die Todesweise.

Stockdunkel. Eine Masse Gestalten tapen durch die Schwärze. Nach wenig Augenblicken ist es hell: an fünf runden Tafeln sitzen und bechern viel hundert Ritter und Frauen. Die Mitte nimmt der Graf mit der Nonne. Zwischen den Bechern, hoch auf dem Tisch, tanzt sie für ihn, in wilder Trauer, mit melancholischer Wollust: ihr Spielmann reißt die Webende hin und wandelt sie zur Bacchantin. Auf ein Mal schreitet ein junger Prinz mit den Seinen herein: sein Blick bringt ein und hält die Tanzende fest. Er fordert sie. Der Vasall verweigert's. Laß uns würfeln! Der Königssohn gewinnt und führt den Preis davon. Der dicke Graf stürzt sich ins Schwert. Der Spielmann neben ihm ist der Tod und flötet die Todesweise.

Ein breites Hochzeitsbett ist bereitet: der Königssohn will sich der Schönen vermählen vor allem Hof. Sie spielen die Parodie einer Hochzeit, mit Clownerie und viel burlesken Scherzen. Da tritt der König selbst, vom Spielmann aufgestachelt, für sie ein und verbietet den Spaß. Es entsteht ein Gemenge: Vermummte stürzten sich auf den König — er wehrt sich und erschlägt den eigenen Sohn. Wieder pfeift der Tod seine Weise.

Das Hochgericht ist aufgeschlagen. Zwischen unzähligen wütenden Häufen fährt der Karren der Sünderin herein. Im Hemd, steil gerichtet, bewegungslos, ragt die Schöne über tausend Köpfe. Der Inquisitor mit der schwarzen Maske zwischen zwanzig schwarzen Richtern klagt sie ihrer Verbrechen an. Als er über ihr den Stab zerbrochen, stürzt der König vor, sie anbetend, ihre Füße küssend, und deckt sie mit dem eigenen Leib: es nützt ihm nichts. Der Henker hebt das Beil, sie senkt das Haupt: ein Schrei vereint das Volk zur Rettung ihrer Schönheit, und wie im Triumphe fährt sie davon, umbrandet von dem hypnotischen Jubel.

Ein Kriegszug mit Pferden und Hunden, Eseln und Wagen zieht vorbei, mit Armbrustschützen, Reitern und alten Kanonen. Die Nonne, gebrochen, ein Kind im Arm, schleppt sich hinterher. Der Spielmann zwingt sie empor: sie muß, im fahlen Licht eines Phantasmas, die Schatten der um sie Getöteten sehn, wie sie in langer Reihe, vom Ritter

an bis zu den Ungenannten, mit spukhaft langsamen Schritten an ihr vorüberziehen, beim Ton der Todesflöte.

Wieder sitzen wir im Seitenschiff des Doms. An langen Tischen beschenken die Nonnen den Armen und Kindern die Weihnachtsgaben. Zwischen ihnen aber wandelt, heilig, mit süßen Schritten Madonna, die zur Nonne ward. Als sie allein bleibt, legt sie mit dem Lächeln des Vorbewußten die Kutte nieder, steigt mit leiser Gebärde auf den Thron zurück, legt um sich den brokatenen Mantel — und nun, nun setzt sie die Krone wieder auf, die Krone. Wieder öffnet sich das Domtor, und es kehrt die Nonne heim. In verzweifelten Gebeten windet sie sich vor dem Wunderbilde, das sie findet, wie sie es verlassen: ohne Kind. Wie im Wahnsinn drückt sie das ihre, das tote, der Madonna in die Arme. Diese aber, diese nimmt es auf! Wieder kehren die Nonnen zur Morgenandacht, wieder ringt sich stumm ein Schrei aus ihnen empor, als sie des neuen Wunders inne werden. Die Nonne ist entsühnt. Madonna aber mit dem Kinde wird, dem einströmenden Volk voran, zum Domtor in den Tag hinausgetragen. Wieder tönen die Glocken von oben: sie schließen das Spiel.

*

Ueber Prinzipien läßt sich streiten. Dies war, nimmt man es einmal an, vollkommen. Zum ersten Mal ward hier der Pantomime ihr großes künstlerisches Recht. Was Reinhardt lange vorgezeichnet, hat er hier durchaus zu Ende gestaltet. Er dichtete über Vollmoellers Regiebuch. Freilich ist es unwahrscheinlich, daß die Londoner Reinhardts Arbeit zu würdigen wissen werden: am Premierenabend war das Haus der Olympia Hall bei weitem nicht gefüllt, kam schwer in Stimmung, und der Enthusiasmus ging von einer kleinen Gruppe aus und galt nicht Reinhardt, sondern hauptsächlich dem Unternehmer Payne.

Max Ballenberg und die Trouhanowa waren vortrefflich. Aber über alle Maßen schön: Madonna, die sich Maria Carmi nannte. Wie? War sie nicht — das Mirakel? Die Musik hat Professor Humperdinck gemacht. Als die Kinder alte deutsche Weihnachtslieder a capella sangen, wurde man dem Komponisten dankbar.

Abwege und Rückwege / von Julius Bab

In einer Beziehung sieht es heute besser aus mit dem deutschen Drama und seinem Theater als vor sieben Jahren: die jungen Dramatiker werden mehr gespielt. Keineswegs alle, keineswegs immer die rechten und keineswegs immer am rechten Ort. Ein jedenfalls so beachtenswertes Talent wie Emil Ludwig hat überhaupt noch keine Bühne gefunden, wo er sein geistiges Gebild an der relativen Realität der Rampen hätte messen können. Die Haupt- und Reichsstadt Berlin hat immer noch kein einziges Werk von Paul Ernst aufgeführt, der von allen Abwegen vom Drama heute den stolzeften, interessantesten, lehrreichsten geht und deshalb reichlich die

Beachtung verdiente, die auf hundert uninteressant irrlichternde Dilettanten verschwendet wird. Auch kann man von keinem einzigen Theaterdirektor heute sagen, daß er nach künstlerisch klarem Prinzip, sei es in umfassender Objektivität, sei es mit leidenschaftlicher Parteinahme für eine Richtung, die dramatische Produktion fördert. (Beides schiene mir fast gleich nützlich.) Man probiert nur, man risiert, man forciert hier und da ein bißchen junge dramatische Kunst aus Ehrgeiz, aus Eitelkeit, aus Neugier, aus Berechnung und aus Mode. Aber jedenfalls geschieht etwas. Und das Ergebnis ist, daß für die wirklich belangvollen, symptomatisch wichtigen Werke unsrer dramaturgischen Jahresrundschau diesmal nicht so völlig ausschließlich die gedruckten und geschriebenen Dramen in Betracht kommen wie sonst. Wenn unter den Novitäten der letzten Theatermonate wenig erfreuliche sind, so dürfen wohl die Direktoren die größere Hälfte ihrer Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzen, die unsrer dramatischen Produktion noch immer leuchten. Vom symptomatisch Interessanten haben sie immerhin einen erheblichen Teil gebracht. Und so muß ich diesmal zunächst von schon gespielten und auch für sich schon gewürdigten Werken sprechen und in aller Kürze ihre typische Bedeutung für die Entwicklung der dramatischen Form in Deutschland andeuten.

Das erste unerfreuliche Charakteristikum ist der immer noch völlig unentwickelte Sinn für Wesen und Verpflichtung der dramatischen Form. Wenn die geborenen Lyriker und Epiker irgend eine Lust nach der vollern Resonanz der Bühne haben und irgend eines ihrer charakteristischen Motive in Wechselreden aufteilen können, so laufen sie ohne das geringste Bedenken zum Theater über und glauben, Dramen zu schreiben. Für den Lyriker ist der charakteristischste Fall Max Dauthendey, der nach den Spielereien seiner Kaiserin die deutsche Bühne jetzt mit einem ganzen Schwall dramatischer Produkte zu überschütten scheint. Die Masse, in der diese Dramenerzeugung bei ihm vor sich geht, ist bezeichnend — wie denn überhaupt die Quantität mit den aesthetischen Werten viel mehr zu tun hat, als man gemeinlich glaubt. Ein dramatisches Gedicht ist eine organische kleine Welt, die Zeit braucht, im schöpferischen Geiste zu wachsen und zu werden; Dauthendey schleudert lyrisch balladeste Improvisationen auf das Papier, Stimmungsskizzen, szenische Plakatzeichnungen, wie man freilich ein Duzend im Jahre fertig machen kann. Das Improvisierte, Hingeschleuderte, Unarchitektonische bildet schon die Schranke des in der Fülle seiner reinen Sinnlichkeit und Wortkraft sehr bedeutenden Lyrikers Dauthendey. Schon hier ist man oft mehr auf den Gesamtkton eines Bandes, als auf das fast immer unvollkommene Einzelgedicht angewiesen. Nur vermag hin und wieder in dieser kürzesten der Formen die momentane Leidenschaft doch ein ganz erfülltes, ganz Gestalt gewordenes Werkchen zu erzeugen. Ein Drama

aber ohne Geduld und Plan ist unmöglich. Eine Kette gefühlter Augenblicke gibt nie ein dramatisches Ganze. Nichts ist charakteristischer für diese Undramatik als die vergnügliche Art, mit der man in Berlin nach der zweiten Aufführung von Dauthendey's „Spielereien“ den letzten Akt gestrichen und so für den tragischen einen glücklichen Ausgang gesetzt hat. Es ist ein völliger Mangel an Notwendigkeit in diesen Stücken. Die Foketterie, mit der Dauthendey die Bilder solch eines Stückes mit Nummern von kinematographenhafter Prächtigkeit versieht, scheint unter diesen Umständen nicht ganz freiwillig; so sehr er ein Dichter bleibt, so gewiß hie und da immer wieder echte und rührende Momente auffpringen: dies Ganze hat mit den unkultivierten Produkten der Volksunterhaltung doch einen sehr wesentlichen Punkt gemein, nämlich den, daß es kein Ganzes ist, sondern eine schwachverknüpfte Folge eindrucksvoller Bilder. Und ganz diesen selben Mangel an künstlerischer Notwendigkeit zeigt die Sprache, die natürlich, bewegt, einfach sein will, und die, weil kein intensives Erleben der sprechenden Menschen dahinter steht, nur ungeschlachtet, rohprosaisch wirkt, in einem ärgerlichen Kampf mit dem Metrum dahinstolpert, bis die lyrische Stimmung irgend eines wirklich gefühlten Augenblicks den Dichter in Dauthendey erlöst.

Ist Dauthendey der charakteristische Fall eines auf's Theater verirrten Lyrikers, so gilt von Richard Dehmel und seiner Komödie nicht das gleiche. Nur in einer merkwürdigen Umkehrung zeigt sie das gleiche Verhältnis. Dehmels ganze Person ist zu groß, um in dem Begriff des Lyrikers aufzugehen. Aber eben jenes leidenschaftlich bewußte Pathos, jene mächtige sittliche und ästhetische Willensspannung, in der seine Größe ruht, ist ihm bei seinem „Michel Michael“ verhängnisvoll geworden. Nur zu gut sah sein künstlerischer Sinn den Unterschied zwischen Drama und Lyrik. Nur zu fest spannte sein sittlicher Wille eine bedeutende Einheit um sein Werk. Der letzte Zusammenhang zwischen Lyriker und Dramatiker, eben das Dichterische, die rein gefühlsmäßige Hingabe an eine Gestalt ging darüber verloren. Alles dramatisch Gemeinte erstarrte in allegorischen Bedeutsamkeiten — und wiederum nur aus lyrisch pointierten Augenblicken brach die fliegende Flamme seiner großen, wortgewordenen Seele auf.

Menschlich von geringerer, dramaturgisch von der gleichen unerfreulichen Bedeutung sind die Abstecher, die verschiedene sehr beliebte Romanciers in das gelobte Land des Theaters unternommen haben. Ich erinnere an Jacob Wassermann und an Georg Hermann, der in seiner ungehaltenen Rede so fröhlich verlangte, das Theater solle sich ihm anpassen. Das wird es ganz bestimmt so wenig tun, wie das niederdeutsche Klima sich einem Lungenkranken zuliebe in ein ägyptisches verwandeln wird, denn die theatralischen Bedingungen sind

nicht weniger gesetzlich als die klimatischen. Eine einheitliche Lebensbedingung der dramatischen und der theatralischen Form ist die Konzentration des Interesses (von Dichter und Publikum) auf handelnde, sprechend vorwärts bewegte Menschen. Der Mensch als bloßes, gleichgeordnetes Teilchen Welt ist eine epische Möglichkeit. Die dramatischen Mittel sind zu seiner Darstellung unnütz kompliziert, und die sinnlich unterstreichende Vollkraft des Theaters macht solche ruhende Situation unweigerlich überdeutlich, peinlich, unerträglich, sei es nun, daß die Zeichnung satirisch, wie bei Hermann, oder sentimentalisch, wie bei Wassermann ist — Zustandszeichnungen sind nie Dramen. (Die dramatische Möglichkeit Gerhart Hauptmanns, die auch nur die schwankende Möglichkeit eines Grenzfalles ist, beruht darin, daß bei ihm der Zustand, die Situation, das Milieu zwar herrscht, aber nicht absolut, sondern als die dämonische Macht, die zuweilen außen, immer innen den Kampf mit dem seelisch Freien im Menschen austrägt. Und doch bedeutet schon diese nicht episch, sondern tragisch empfundene Vorherrschaft des Milieus einen Abbruch an dramatischer Kraft.)

Wenn der geborene Epiker doch einen wesentlichen Beitrag zur stehenden Schaubühne liefert, so gelingt ihm das nur auf uneigentlichen Wegen. Heinrich Manns 'Schauspielerin' ist zwar weit interessanter und wichtiger als Wassermanns oder Georg Hermanns Versuche, aber doch nur um ihrer inhaltlichen Werte willen, um der tiefblickenden und erschreckend mutigen Kraft willen, mit der hier eines der gefährlichsten Probleme des gegenwärtigen Lebens (der Kampf zwischen zielvollem Leben und stilvollem Bewußtsein) aufgegriffen ist. Aber die Art und Weise, wie es geschah, ist wiederum durchaus undramatisch und beweist, daß ein Künstler wie Heinrich Mann doch nicht ohne Not sein ganzes bisheriges Schaffen in die epische Form gepreßt hat. Denn jetzt, wo er, in einem menschlich ja begreiflichen Expansionsbedürfnis, über diese Form hinausstrebt, läßt ihn die künstlerische Klarheit seines Instinkts überhaupt im Stich. Er, der eine Novelle nie anders als auf der Vision ganz konkreter Situationen aufbauen würde, baut dieses Drama ersichtlich auf ein psychologisches Problem, zu dem nachträglich grell illustrative Situationen und Dialoge hinzukonstruiert sind (statt auf einer ursprünglichen Vision kämpfend bewegter Menschen). Auf diese Weise wird Heinrich Manns Stück, das seiner Intention nach neue Bahnen weisen könnte, kein Werk, sondern nur eine Anregung ohne künstlerische Lebenskraft; denn seiner dramaturgischen Form nach ist es ein Rückschritt zu der leblos dozierenden Form des Dumas'schen Thesenstücks, eine nach Ibsen, Hauptmann und Schnitzler ganz atavistisch anmutende Gesellschaftsspielerei.

Der Stil dieser Stücke, mit denen uns auf deutsch damals Lindau und Blumenthal, freilich sehr fern von Heinrich Mannscher Geistigkeit,

erfreuten, war bei diesen Meistern zwar bloßes gelerntes Handwerk, stammte aber bei den besseren Originalen aus einer durch und durch undramatischen Lebensanschauung, aus einem Geist, der nur für die Gesellschaft und ihre Probleme, aber nicht für das kämpfende Individuum und seine Auseinandersetzung mit den Naturgewalten Gefühl hat. Neben diesem antiheroischen Diskutierstück blühte damals freilich noch das pseudoheroische Epigonen drama, und auch im Hinblick auf diese Produkte bedeutet das letzte Theaterjahr eine verzweiflungsvolle Renaissance der Zustände vor 1880. Die Abfassung von fünffüßigen Jambentragödien hat ja nie ganz aufgehört; aber zu Erfolg und Ansehen hat sie doch erst wieder Ernst Hardt gebracht — auf dem Umwege über Hofmannsthal. Daß Hofmannsthals Epigonen die Sprache ihres Meisters so leicht, so unnötig, so bedeutungslos handhaben, wie Theodor Körner das Schillerpathos, das habe ich hier schon vor mehr als fünf Jahren gezeigt; und daß Ernst Hardt einer der mühseligsten unter diesen Nachempfindern ist, an Proben aus seiner völlig komischen ‚Minon de l'Enclos‘ dargetan. Inzwischen hat Hardt nicht an innerer Spannkraft und wirklicher rhythmischer Bewegtheit, wohl aber an manueller Geschicklichkeit und Theaterfestigkeit gewonnen; und da er obendrein für alle braven Wagnerseelen durch Szenen voll äußerlich aufgeregter Sexualität mystisch empfohlen ist, so ward es ihm bestimmt, die große Renaissance des jambischen Kostümdramas wieder heraufzuführen. Wie seine ‚Gudrun‘ statt eines neuen Menschentyps jene wohlbekannte äußerliche Vermischung mittelalterlichen Heldentums mit moderner Sentimentalität bietet, wie sie auf dem völlig unorganischen Effektwechsel zwischen unpersönlichem Geschlechtsstolz und höchst individueller Feinnervigkeit hin und her schwankt, das ist hier, vom Herausgeber, schon ausreichend gezeigt worden. Und mit diesem epigonischen Ersatz für ein wirklich erlebtes Menschentum, und mit der im Hofmannsthalschen Uebertwurf doch in aller alten jambischen Aufgeblasenheit herstampfenden Theatersprache — da haben wir sie wieder die Geibel, Kruse, Dahn und Wilbrandt, denen wir uns seit dreißig Jahren entlaufen wähten. Bekommen wir nun etwa von einer Nachfolge des letzten Heinrich Mann, wie sie mir auch von dem niedergehenden Wedekind her zu drohen scheint, noch die Auferstehung der Lindau, Blumenthal und Lubliner, so hätten wir es ja wirklich in einem Menschenalter erfreulich weit gebracht in der Entwicklung dramatischen Formgefühls und dramatischer Formkraft.

So viel von der Minusseite der lektabgelaufenen Spielzeit. Von der Plusseite sind immerhin ein paar frische, Vertrauen erweckende Begabungen zu nennen. Carl Sternheim, der sich mir in mancherlei Partien seines höchst anspruchsvollen, anfangreichen und bombastischen ‚Don Juan‘ als ein ungewisses Talent anzeigte, hat inzwischen

in zwei sehr andern, kleinbürgerlichen Komödien eine ganz gewisse Begabung erwiesen. Sympathisch freilich scheint mir der kalte, jnobistische Hohn, mit der dieser Weltmann auf das Elend kleinbürgerlicher Seelen herniederfieht, nicht sehr. Aber wie man sich auch ethisch zu der Art seiner Leidenschaft stellen mag: sie hat eine Quantität, einen Impetus, der sie aesthetisch fruchtbar macht. Wenn nicht wirklich beseelte Geschöpfe, so gelingen diesem Sternheim doch theatrale Masken von frappierender Ausdruckskraft und ein Dialog von fortreißender Schnelligkeit und Sicherheit — Dinge, die in dieser Zeit des schlechten Handwerks schon an sich schätzbar sind. Diesem kalten und reifen Talent gesellt sich jetzt mit seiner warmen und unreifen Begabung der junge Frix von Unruh, dessen ‚Offiziere‘ (von ihren meines Erachtens sehr interessanten Ansätzen zur Erschließung eines bestimmten Stoffgebiets ganz abgesehen) zum mindesten die sichere Probe eines Talenten sind, das sprechende, sprechend bewegte, sprechend kämpfende Menschen stark erlebt hat und sicher reproduziert. Also ein dramatisches Talent. Und dazu käme eine dritte Begabung, deren stürmisch gepreßter, ganz bewegungsvoller Stil dem jungen Unruh verwandt scheint: die merkwürdige Frau, deren Tragödie ich hier schon anzeigte, Hanna Rademacher. Damit kommen wir aber von den Gespielten schon zu den Ungespielten, und von diesen ist nun doch noch allerlei zu sagen.

Rundschau

Paul Otto

Nichts ist auf der Bühne unerträglicher als die Darstellung der Berufe. Vergeblich arbeiten selbst intelligentere Schauspieler gegen ein Schema an, das seit Jahrzehnten den Berufsmenschen auf dieselben äußeren Erkennungszeichen festlegt. Den Pastor charakterisiert die ölige, salbadrige Rede, den Offizier die schnarrende Kommandostimme, den Oberlehrer die pedantisch-pathetische Sprechweise, den Richter der Ton selbstgerechter Korrektheit. Dieses Wirken mit den Mitteln größter

Andeutung unterscheidet sich in nichts von der Schauspielerei des Dilettanten. Es ist Verstellung, nicht Gestaltung; ist Nachahmung, nicht Kunst. Man wird an den Schüler erinnert, der seinem Lehrer Sprache und Bewegung abgelistet hat und diese vor der Klasse kopiert. Wie bei ihm, so fehlt bei fast allen Schauspielern, die einen Menschen zu zeichnen haben, dessen Charakter sein Beruf ist, die Uebersetzung ins Künstlerische: die Bindung der Wirklichkeit entwenden Teile zu einer neuen, höheren Einheit. Man erhält nur den

Eindruck: der Schauspieler X. benimmt sich wie ein Lehrer. Nicht aber: der Schauspieler X. ist ein Lehrer. Es bleiben Reste. Es entstehen Dissonanzen. Die Privatpersönlichkeit des Schauspielers ist nicht ausgelöscht, sie wirkt im Gegenteil aufdringlicher, weil sie sich mit fremden Bestandteilen belädt, die in ihr nicht aufgehen. Es ist die Verlegenheit des Schauspielers dem objektiven Menschen gegenüber. Für den Beamten fehlt ihm das innere Bild. Jede Art von Menschlichkeit bringt irgend eine Saite in ihm zum Klingen. Auf den nüchternen Pflichtmenschen, auf den Berufsfanatiker antwortet in ihm nichts. Gewiß wird ein großer Künstler auch den Beamten gestalten können. Er wird ihn da zeigen, wo sich der Typus dem Allgemein-Menschlichen nähert. Und solche Schöpfungen habe ich von Sauer, Baffermann und Tiedtke gesehen. Die Suggestion aber des aus den allgemeinen Bedingungen losgelösten Beamten zu erwecken, vermag nur eine ganz bestimmte, begrenzte körperlich-geistige Disposition. Derjenige Schauspieler ist der Darsteller des Beamten, der durch einen gleichgültig bestimmten Ton, durch lässig beherrschte Bewegungen mühelos unbeirrbar Sicherheit und selbstverständliche Ueberlegenheit zeigt. Der hell, klar, kühl, menschlich beziehungslos erscheint und Gefühlsäußerungen wie Berufsäußerungen abstößt. Der also den Beruf die Menschlichkeit und die Menschlichkeit den Beruf sein läßt.

Dieser Schauspieler ist Paul Otto. Denn schlank, sicher, elegant, erfüllt er in seinem Auf-

treten und seinen Bewegungen die Forderung der Ungezwungenheit und Selbstverständlichkeit. In seinen Gebärden liegt etwas Gewinnendes, Entgegenkommendes, das scheinbar die Distanz zu seinem Gegenüber aufhebt, sie in Wirklichkeit aber durch ein leichtes Vonobenherab vermehrt. Die Haltung des Körpers hat in ihrer Mischung von Schlaffheit und Energie, von Gleichgültigkeit und Disziplin etwas Selbstgewisses, Freies, Unbekümmertes. Dieses aber verliert sich sofort in Situationen, die nicht von einer verstandesmäßigen Kühle, einer vernünftigen Gefühlstemperatur beherrscht werden. Leidenschaftlichen Wallungen, phantastischen Launen ist dieser Körper nicht gewachsen. Er wird ungeschickt, hilflos und ist ganz ohne Ausdruck. In Kostümrollen gar fühlt er sich bedrückt, beengt und äußert seine Empfindungen wie etwas Lästiges, Fremdes. Hier stört auch der Widerspruch zwischen der Ausdrucksfarbe der Gestalt und der Farbe von Ottos Stimme. Denn sein Organ, in eine hohe Mittellage geklemmt, ist nach oben und unten, aber auch in seiner Stärke und Tragkraft eng begrenzt. Es ist ebenfalls nur für Situationen geschaffen, in denen der Verstand triumphiert, in denen sich Gefühle wie Argumente losringen können, weil ihm jede Resonanz und Wärme, jeder Schwung und jede Lyrik fehlt. Es zerspringt und zerbricht, wenn es zu temperamentvollem Anlauf ausholt. Es übernimmt sich und klingt zerrissen, gequält, überreizt, wenn es getragenen Verstand gerecht werden will. Es ist ein nüchternes Tatsachenorgan, dessen

dünnere, gläserne Klang einen Riß bekommt, wenn ihm ein Zuviel an Sturm, Leidenschaft und privaten Gefühlen zugemutet wird.

Wir empfinden aber dieses Zuwenig an sinnlichen Mitteln, diese Klarheit und Schärfe der Gefühlsäußerungen, dieses Vorherrschen eines nüchternen Verstandestones mehr als Notwendigkeit denn als Mangel, da sie durch die korrespondierenden Eigenheiten einer künstlerischen Persönlichkeit ihre Berechtigung erhalten. Denn die Sparsamkeit schauspielerischer Gebärden Sprache wirkt als etwas Negatives, solange sie sichtlich nur Armut mimischer Mittel ist. Sie wirkt aber — in engen Grenzen natürlich — als etwas Positives, wenn sie zugleich Ausdruck einer reservierten, sich nicht preisgebenden, sparsamen Persönlichkeit ist. Die norddeutschen, preussischen, berlinischen Wesenszüge Ottos erst binden und werten seine Mittel. Sie sind die Legitimierung seines Materials. Sie stellen den Menschen in einen luftleeren Raum, in dem sich seine Umrisse klar, scharf abzeichnen. Darum haben Ottos Gestalten keine Umwelt und breiten keine menschliche Atmosphäre um sich. Sie sind von innen heraus objektiv. Denn ihre Subjektivität ist ihre Objektivität. Ihre Persönlichkeit ist ihr Beruf. So sind sie Beamte, auch wenn sie nur Mensch sein wollen. Sie vergessen sich nicht. Sie warten ab. Sie bewahren selbst, wenn sie lieben, wenn sie schwach und erbärmlich sind, Haltung und Reserve. Ihre privaten Gefühle verstecken sich hinter Ironie. Die Wehr ihrer Seele ist diese Ironie. Sie äußert

sich in langgezogener, zielender, ein wenig blasierter überlegener Sprechweise und überspielt das knabenhafte Gesicht Ottos — das zu ihm in Widerspruch stehen würde, wenn seine Züge nicht etwas Waches, Bestimmtes hätten — mit spöttischem, wissendem Lächeln. Indem diese Menschen sich ironisch gegen sich selbst und gegen andre wenden, schlagen sie alle Angriffe auf private Sentimentalität ab. Und nur wenn sie ihre Ironie zu äzendem Sarkasmus zuspitzen, lassen sie ihr verführende Liebenswürdigkeit folgen. Aber selbst dieser Liebenswürdigkeit gegenüber hat man nicht das Gefühl einer persönlichen Eigenschaft. Man empfindet sie als provisorischen Ferienzustand.

So fügen sich auch die scheinbar widersprechenden Züge zum Bilde des Beamten zusammen. Und zwar zum Bilde des schärfsten, unerbittlichsten, persönlichsten Typus: des preussischen Justiz- und Regierungsbeamten. Wenn ich trotzdem glaube, daß Otto über ihn hinauswachsen wird, so halte ich mich dabei an die Seite seiner Begabung, die gerade seinem Portrait als Beamtenardarsteller die letzte Schärfe gab: an seine Ironie. Sobald diese nämlich neben die Gestalt tritt, wird sie zur Kritik, überwindet die Objektivität des Assessors und wird zur Objektivität des intellektuellen Menschen. Dann würde Otto vielleicht der Darsteller des kühlen, klaren, menschlich freien Geistesmenschen ohne Tradition und ohne Konvention im Sinne Shaw sein, für den er schon jetzt einen beachtenswerten Stil gefunden hat.

Herbert Jhering

Blödsinn auf der Bühne

Warum sollen wir es leugnen? Haben wir ein Interesse daran, wir Theatergänger aus Leidenschaft, Beruf, Neigung oder aus allem zusammen? Sind wir etwa im stillen auch heimliche Librettisten und Schwankschreiber und Possenfeze? Gestehen wir es nur ruhig ein: es gibt Blödsinn im Theater, reichlich Blödsinn, jeden Abend, und Theaterdirektoren werden fett davon und Librettisten Automobilbesitzer. Was? Sollen wir pathetisch werden, rasch einen Verein gründen mit einem Obmann, einem Schriftwart und einem Kassierer, der den Pfennigidealismus in eine Banknotendefraudation umwechselt! Das hätte man vor fünfzig Jahren getan. Wir sind klüger geworden, lassen uns mehr vom Leben durchströmen und sind „zynisch“ genug, zu glauben, der Blödsinn im Theater habe, wie jede Lebensform, wie jede „Creatur Gottes“, seine Daseinsberechtigung, seinen Daseinswert. Ja, so sind wir. Und die alten Leute sind nicht klug, die von einem Librettisten oder Schwankfabrikanten den Ernst und die Weihe des Lebens verlangen. Sie sind nicht klug; ich fürchte sogar, sie sind dumm.

Nein, nein und wahrhaftig: es ist zuviel Logik im Amusementtheater. Und das verleidet einem das Theatergehen und versauert einem den gesprochenen, gesungenen, getanzten Blödsinn. Sie fürchten sich davor, die Herren Librettisten, daß man den Blödsinn erkenne (und wie erkennt man ihn trotzdem!) und stellen ihn auf den Sockel einer Arithmetik. Sie nennen es: das Niveau heben. Wie ein Schimpfswort scheuen sie

den reinen, unversälichten Blödsinn, den Blödsinn an und für sich und verfälschen ihn mit Ernst, Zusammenhang, Sentimentalität und ähnlichem Gewürze.

Ich bin für reine Weine, für Weine ohne Wasser, für klaren Blödsinn, für Blödsinn ohne Ueberlegung. Blödsinn allein ist erquickend, erfrischend in diesem „Tal der Tränen“. Blödsinn mit Schlagsahne, mit Sauce — nichts ist widerlicher.

Ich fürchte mich nicht, gar nicht — ich wage es, mich zum Blödsinn zu bekennen. Ich will, gehe ich abends ins Theater zu einem Blödsinn (man schimpfe nicht!), auch einen Blödsinn sehen. Ich habe das Recht darauf, ob ich nun das Billet geschenkt gekriegt oder — was bei andern Leuten vorkommen soll — gekauft habe.

Wie manche Operette sah ich daran scheitern, daß sich der Librettist vergeblich abschmiegte, irgend einen Zusammenhang in seine Phantasien (je nun, der eine phantasiert so, der andre so) zu bringen, besorgt den Aneifer heraufschob, ob auch genügend Realität in dem Ganzen sei, und die Finger sich mündkrikelte um Logik, um Ernst, um Sinn, um Würde. Ja, ich behaupte, die Schuld, daß wir keine guten Operettenlibretti, keine guten Schwänke haben, die Schuld daran trägt nur die verdamnte Logik im Blödsinn.

Haben Sie schon eine ungebratene Bratwurst gegessen? Nein. Aber wir Armen sollen einen logischen Blödsinn verdauen. Wir haben ebenso gut das Recht auf gebratene Bratwürste wie auf blödsinnigen Blödsinn. Wer tanzen will, tanze! Wer den Mond blank putzen will, putze!

unvermeidliche Minimum theaterkonventioneller „Handlung“ gut — aber die fünf ausgewachsenen jüdischen Brüder gewähren einen wahren Rothschildkredit für langfristiges Amusement. Diese frischgeborenen Barone, die von den neubegründeten Zweigstellen ihres Welthauses, aus Wien, London, Paris, Neapel, beim alten Mutterleim im frankfurter Judengäßchen zusammenkommen, sind fünf ganz individuelle und in allen ulfigen Eigenheiten sympathisch-tüchtige Kerle. Sie haben eine so klare Mischung von Selbstgefühl und Selbstkritik, weltmännischer Energie und jüdischem Familiengemüt, daß sie auch im Kontrast mit der todesfröhlichen allerlegitimsten Aristokratie nur komisch, nie verächtlich erscheinen. Und durch dieses reinmenschliche Taftgefühl, das an allen semitischen oder antisemitischen Sentiments sicher vorbeiführt, streift der Autor Köppler zuweilen gar die Schwelle des Dichterischen. Zu den Müttern, wo Tragik und Komik ineinanderwohnen, geht es dann zwar nie hinab; es bleibt ein harmloses Spiel an der Oberfläche. Aber ein flottes, gefälliges Spiel. Das Theater in der Königgräzerstraße brachte es in hübschen Biedermeierbildern reizend heraus. Unter den Darstellern war Maria Mayers weißhaarige feine kluge Stammutter die menschlichste, Herzfelds phlegmatisch-korpulenter, stillbergnügter Senior die jüdischste und Hartaus flammeköpfig-kühner, behender, herzhafter und witziger Salomon die szenisch durchgreifendste Gestalt. Verdorben hat niemand etwas, und so gab es einen Abend von legitimer, geschmackvoll gegründeter Lustigkeit. Eine Erscheinung, die

auf unserem Theater zu selten ist, um nicht mit nachdrücklichstem Beifall begrüßt zu werden.

Fero

Aus Menschenliebe

Das Programm der Humboldt-Akademie enthält folgende Ankündigungen:

I. Deutschlands hervorragendste Dramatiker seit Goethes Tode. Ein Abschnitt Literaturgeschichte von 1850 bis 1900. Dozent Ed. Ferd. Fren.

Einleitung. Otto Ludwig. Heinrich Laube. Emanuel Geibel. A. E. Brachvogel. A. Lindner. Ed. Bauernfeld. R. Benedix. G. von Moser. G. zu Putlik. F. Dahn. Salm. Mosenthal. Anzengruber. Rosegger. P. Lindau. A. Fitger. R. Voß. P. Hense. A. Wilbrandt. Folgende Werke kommen zur eingehenderen Besprechung und Rezitation: Brunhild, von Geibel. Die zärtlichen Verwandten, von Benedix. Das Testament des Großen Kurfürsten, von Putlik. Sühne, von Dahn. Die Kreuzelschreiber, von Anzengruber. Colberg, von Hense. Alexandra, von Voß. Der Meister von Palmhira, von Wilbrandt.

II. Moderne Dramatiker. Dozent: Ed. Ferd. Fren.

Einleitung. Georg Engel: Der scharfe Funke. Karl Schönherr: Glaube und Heimat. Blumenthal und Lothar: Die drei Grazien. F. A. Beyerlein: Das Wunder des heiligen Terenz. Karl Weiser: Jesus, Festspiel (Tetralogie). Sudermann: Der Bettler von Syrakus. Lubliner: Die glückliche Hand. Otto Ernst: Die Liebe hört nimmer auf. Schnitzler: Das weite Land. Halbe: Der Ring des Gauklers. Wilbrandt: Die Maler.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

'Büxl', die Komödie von Holz und Zersche, wurde für England und Amerika von Direktor Frederik Harrison erworben, der sie von Rudolph Bessier bearbeiten lassen und zunächst im londoner Haymarket Theatre aufführen wird.

Neue Werke

Carl Schüler: Solange wir irren, Schspl. (Berliner Theaterverlag).

Anton Tresic-Pavisc: Der Bär, Drama.

Unnalimen

Friedrich Frelsa: Die Mutter, Drama. Berlin, Deutsches Th.

Fritz Friedmann-Frederich: Das Familienkind, Schwanf. Berlin, Neues Schsplhs.

Carl Hauptmann: Die Bergschmiede, Dramat. Dichtung. Harzer Bergth.

Josip Kosor: Versöhnung, Trag. Dresden, Schsplhs.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken
21. 12. Philipp Vot: Der Wendekönig, Dreiaktige Romantische Operette. Cottbus, Stadtth.

23. 12. Max Bernstein: Endlich allein, Dreiaktiges Schspl. München, Schsplhs.

Edmung Eysler: Der Frauenfresser, Dreiaktige Operette, Text von Leo Stein und Carl Lindau. Wien, Bürgerth.

25. 12. Wilhelm von Borkendorf (Kobyliski): Friede auf Erden, Ein Volksstück aus Schlesiens Bergen. Hirschberg, Stadtth.

Bruno Granichstaedten: Kasimirs Himmelfahrt, Operette, Text von A. M. Willner und Bodanzky. Wien, Raimundth.

26. 12. A. Engel und Walter Stein: Trauerl oder Nichts ist schwerer zu ertragen, Schspl. Braun-schweig, Hofth.

2) von übersetzten Werken
Paul Dufas: Ariane und Blaubart, Märchenoper nach der Dichtung von Maeterlinck. Frankfurt, Opernh.

Maurice Maeterlinck: Der blaue Vogel, Märchenspiel. Wien, Deutsches Volksth.

Ermanno Wolf-Ferrari: Der Schmuck der Madonna, Dreiaktige Oper. Berlin, Kurfürstenoper.

3) in fremden Sprachen

Sem Benelli: Rosamunde, Dreiaktige Trag. Mailand, Teatro Lyrico.

José Echegaray: Klassenkampf, Schspl. Madrid, Teatro Espanol.

Neue Bücher

Rich. Bitterling: Joh. Fr. Schint. Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der deutschen Aufklärung. Hamburg, Leopold Voß. 210 S. M. 7,—.

Dramen

Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Siebenter Band: Die lustigen Weiber von Windsor; Viel Lärmen um Nichts; Ende gut, alles gut; Wie es euch gefällt. Berlin, Georg Bondi. 422 S.

Emil Rosenow: Gesammelte Dramen, herausgegeben von seiner Frau, mit einer biographisch-kritischen Einleitung von Christian Gaehde. Ein Band. Schöneberg, Hermann Eßfig.

Zeitschriftenchau

J. Bab: Nebenrollen. VII. Hälften. Der neue Weg XL, 51

Personalia

Heinrich Schroth hat seinen Vertrag mit dem Berliner Königlichen Schauspielhause gütlich gelöst.

Neue Theaterleiter

Der Direktor des Berliner Künstlerischen Theaters, Adolf Lank, übernimmt am 1. September 1912 auf fünf Jahre die Komische Oper, die künftig den Namen 'Deutsches Schauspielhaus zu Berlin' tragen wird.

Engagements

Baden-Baden (Kurth.): Max Brückner von Mainz, 1912.

Berlin (Resid. d. H.): Hans Mierendorff vom Berliner Residenzth. ab Herbst 1912.

(Metropolth.): Titi Robinson.

(Resid. d. H.): Georg Meynelt, Elise von Nuttersheim.

Breslau (Stadtth.): J. Gläser (Chr. Ten.) von Ulm.

Dresden (Hofth.): Jenny Schaffer vom Frankfurter Neuen Th. ab 1913.

Düsseldorf (Stadtth.): Gertrud Stetten 1912/13.

Todesfälle

Hugo Lubliner in Berlin. Geboren am 26. April 1846 in Breslau. Dramatiker.

Die Presse

1. Wossische Zeitung. 2. Börsencourier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

I. Carl Mößler: Die fünf Frankfurter, Lustspiel in drei Akten. Theater in der Königgräberstraße.

1. Die Handlung ist nur der Vor-

wand für eine sehr hübsche Milieuschilderung.

2. Es entscheidet die Liebenswürdigkeit, die das Ganze umspinnt.

3. Was dem Stück den starken Reiz gibt, das ist vor allem eine fröhliche Anmut in der Herausarbeitung hübscher Charakterzüge.

4. Ein lustiges und theaterwirksames Wiedermeierstück.

5. Ein Lustspiel, bei dem man sich abwechselnd frant und wieder gesund lachen kann.

II. Alfred Halm und Robert Sauer: Heiligenwald, Lustspiel in drei Akten. Neues Schauspielhaus. (Siehe: Schaubühne VII, Nr. 49, S. 555.)

1. Es siegte das deutsche Gemüt vorne und hinten.

2. Alle Elemente, die in richtiger Mischung bei uns die starken Erfolge ergeben, sind hier mit Fleiß und geschickter Hand gesammelt.

3. Ein unantastbar harmloses und durch nichts aufreizendes Stück.

4. Der erste Akt ist reichlich langweilig und erst im zweiten bekommen die Menschen Leben und Farbe.

5. Das Stück hat Spuren einer bessern Charakteristik, bleibt aber im wesentlichen der bewährten Schablone treu.

III. Tristan Bernard: Das kleine Café, Lustspiel in drei Akten. Trianontheater. (Siehe: Schaubühne VII, Nr. 48, S. 522.)

1. Die Bezeichnung Lustspiel wird durch den Schluß gerechtfertigt.

2. Ein recht zierliches pariser Spiel.

3. Ein recht amüsantes Lustspiel.

4. Das Stück steht hoch über dem Durchschnitt der französischen Schwanliteratur.

5. Ein anspruchsloser Dreiafter.

Das Sach- und Namensregister des zweiten Halbjahrgangs 1911 wird für die Abonnenten der ersten Februarnummer beigegeben. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1911 II, die zum Preise von einer Mark bezogen werden kann, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der zu bindenden Nummern, nicht auch für die Inseratenseiten bestimmt. Diese lasse man vom Buchbinder heraus schneiden.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 2

11. Januar 1912

Jeanne d'Arc / von Willi Dünwald

Eine Meinung von heute als Geburtstagsrede

Fünfhundert Jahre weilt sie nun unter uns, die Schwertjungfrau Jeannette, wennschon vor fünfhundert weniger neunzehn Jahren ihre Seele, von der man nicht weiß, ob sie heilig oder unheilig, aus dem gerösteten Leibe dorthin entwich, wo man sie verlangte: im himmlischen Singspielhaus oder in der höllischen Erinnenmanege. Halbtausend Jahre hat sie fortgelebt und fortgehandelt unter den Hirnhorizonten von Menschengenerationen als Heilige und Hexe, als Seherin und Zauberin, als Asketin und Brünstige, als Gefäß Gottes und Schacht des Teufels. Und war doch einzig und allein, will uns heute scheinen, ein junges, liebendes Weib . . .

Sie liebte ihn, den sie nie gesehen, mit der ganzen Erstglut ihrer keuschen Mädchenschaft, liebte ihn von Tag zu Tag mehr, je tiefer der königliche Mann seines Landes wegen in Not kam. Nein, sie kannte den noch nicht von Angesicht zu Angesicht, den ihre Sinne sich erkoren hatten zu reiner Lust. Es war eine Fernliebe, die stärkste und leidenschaftlichste aller Lieben, eine Liebe, die sich durch nichts rechtfertigt, so sie das überhaupt nötig hätte, als durch Ahnungen, Sinnentätigkeit eines verschärften, zweiten Lebens, das unsichtbar in der real-greifbaren Daseinsform eingekapselt ist.

Doch was konnte sie ihm sein, sie, die kleine Jeannette aus Domremy! Drei Jahre sah und hörte sie Kriegsscheußlichkeiten, drei Jahre litt sie Gedanken- und Herzensnot. Da kam ihr durchs Ohr ein aufwühlerisches Wort in Herz und Sinn. „Durch eine Frau ist Frankreich zugrunde gegangen, eine Jungfrau wird es erretten“, hatte der Zauberer Merlin geweissagt. War das eine Botschaft an sie? War sie etwa bestimmt, Dinge großer Art zu tun? Sie fühlte ihre Kraft wachsen und glaubte: ja; zweifelte, wurde irre an sich und meinte: nein. Sie floh die Menschen, um in ungestörtem Alleinsein Frage um Frage in sich hineinzujagen, auf die sie die widersprechendsten Antworten erhielt. Und obgleich der Weihrauchduft ihrer Nase bis dahin

nicht geschmeckt, ward sie nun Stammgast in der kleinen Kapelle, darob sie bei den Jugendgenossen als Betschwester in Berruf kam. Da lag sie und rang die Hände und raufte das Haar in unglücklicher Verliebt-heit, ansehend den steinernen Michael um ein Zeichen. Dem schien es genug zu sein des grausamen Spiels . . . und weil er seinen Frieden und seine Ruhe haben wollte, sagte er Ja und Amen, sagte er: Zieh! Sie jubelte, denn sie glaubte. Erfiest und erkoren sah sie sich. Ge-rußen von Gott durch eines Zauberers Spruch und gemahnt von Michael, Erzengel und französischer Gesandter bei Gottvater. Gott-gesendet war sie, eine Tat zu tun! Sie fühlte sich erstarren. Er, den sie liebte, dem es galt, war in Not, menschlich verzweifelt und schwach, und sie, sie durfte ihm helfen . . . Kam die Erde nicht aus Ver-gnügtheit in einen Hupsetanz?

Und so verließ sie denn mit dem Mut einer Liebenden, der Zu-versicht eines jungen Weibes und der Kühnheit einer Abenturerin das liebliche Tal der Maas und zog hinaus, ihren Dauphin zu retten. Und obgleich ein anderer, sie zu prüfen und zu versuchen, auf dem Throne zu Chinon saß, erkannte sie in der Schar der Fürstlichkeiten ihren Dauphin. Sie sollte ihn, dessen Bild ihr Herz seit Jahren trug, etwa nicht erkennen? Und er, der Dauphin? O, er war durchaus nicht so gläubig wie der Bastard von Orleans und durchaus nicht zu abergläubig, wie seine Feldherren und Soldaten . . . doch Diplomat und als solcher ein kluger Abschäfer und Ausnützer einer Volks-stimmung. Und wußte außerdem, als Mann von Welt, als gescheiter Verstehrer der Welt- und Menschenhändel, daß die Jungfrau, schön-gliedrig, wie sie war, die Soldaten begeistern würde. Und war Be-geisterung nicht alles, brachten die tollsten, kopflosesten Zustände nicht immer und immer wieder das Größte spielend zustande? So ließ er sie denn mitziehen zum Streite nach Orleans, sein Vertrauen aber nicht auf ihre sogenannte Gottgesandtschaft, sondern auf die Kriegs-führung seiner Feldherren setzend.

Die Feldherren und die Soldaten siegten. Siegten im Zeichen der Jungfrau, siegten beim Anblick ihrer kühnen Gestalt, die ihnen die Schwungkraft gab, den Tod als ein Spiel dem Leben gleichzusetzen. Manchem erschien sie heilig und unirdisch, und ihr Busen und ihre Schenkel lockten sein Verlangen nicht, manchem aber wurden die Lip-pen und die Hände sehnüchtig beim Anblick ihres sehnigen Leibes, des sanftlächelnden Gesichts und der aufgelösten schwarzen Haare. Sie aber fühlte die stark und kühn machende Begeisterung, die sie von sich gab. Mit diesem Bewußtsein erweiterte sich ihr Glaube an den Umfang ihrer Sendung. Nicht nur Orleans zu retten und den Dauphin nach Reims zu führen, war ihre Aufgabe . . . der Feind mußte überhaupt von gallischem Boden vertrieben, Paris, Paris von ihrer Hand gewonnen werden.

Daß aber war dem, für den sie stritt, nimmer recht. Er mochte dieser Jungfrau kriegerischen Sinn nicht, der ihm seine diplomatischen Berechnungen zu Schanden zu machen drohte. Seine Sehnsucht war nicht gerichtet auf Siegesfeste. Liebesfeste waren süßer. Die verzückten Huldigungen seines Volkes, dargebracht einer Bauernbirne, als ob Gott selbst in ihr weltwandelte, mißstimmten ihn. Es war nicht zu leugnen: sie gab eine Begeisterung von der Fruchtbarkeit ansteckender Krankheiten von sich. Nicht nur Weiber, Greise und Trottel sprachen ihr Kraft und Macht zu sonst menschenunmöglichen Dingen zu — auch kühle Verstandesnaturen kamen unter den Bann ihres Fanatismus. Sie war zum Kopf einer Partei angewachsen — die königliche Politik stand auf dem Spiel . . .

Sie aber, Jeannette, glaubte Recht zu tun und war begeisterungsschenkend aus dem Glauben heraus, der Dauphin baue und traue auf sie. Wie sie aber dann, nachdem sie ihm Reims erobert, bei der Salbungsfeier in der Kirche bescheiden hinter ihm stand, und kein gutes, liebes Wort, kein warmer Blick sie lohnte, da wurde ihr der Glaube an Amt und Sendung um ein langes Ende gekürzt. Ihre stolze Froheit schlug um: sie kam sich mit ihrer guten Fahne, die sie durch Schlacht und Gefahr so voll Jubel und Zuversicht getragen, nun lächerlich, ja komisch vor. Die kalte Vernachlässigung vereiste ihr das Herz. Der Glaube, der am Anfang aller Dinge steht, war ihr genommen.

Das Blut um etliche Grade vermindert, zog sie nach Paris. Doch nun, da ihr Glaube an seinen Glauben erschüttert, siegte sie nicht mehr. Sie war aus ihrem eigenen Himmel gestürzt und stürzte darum aus dem Himmel der andern. Ihr Zauber war dahin: die Soldaten fielen in Raterstimmung von ihr ab. Gottgesandte und Siegerin war sie, da sie an sich selbst glaubte . . . zu einem Nichts schrumpfte sie zusammen, als sie sich nichts mehr war. Nun wurde im Maul der Menschen die Heilige zu einer gestraften Hochmütigen. Und als der Feind sie gefangen nahm, waren die, für die sie sich bemüht, voll Schadenfreude. Doch am besten zufrieden mit dem Lauf der Dinge war der König, ihr geliebter Herr.

Aus der Heiligen wurde eine Hege. In einem Hundeloch eingekerkert, zwei englische Schöfelinzky als Wächter, konnte ihr schöner neunzehnjähriger Leib, der einst die Reuschen und die Unkeuschen hingerissen, nun in der eisernen Einschnürung kaum noch das notwendige Quantum Luft bekommen. Drei Monate machte man ihr als Hege, Zauberin und Reherin einen Prozeß mit allen Schikanen. Die aber, die ihr über Leben und Tod als Richter bestellt, waren samt und sonders für den Strick reif. Zumal die honigsüße, bischöfliche Zunge, die so jesuitisch-hinterlistige Fragen ersand, war so gemein und schlecht, daß der ausgehungerteste Straßenkötter sie als Fraß verschmäht hätte,

um seinen Magen nicht zu entehren. Aber mit Bauernschläue entwich Jeannette den schismatischen Schlingen, kräftig und berb fuhr sie den verfänglichen Fragestellern über das ungewaschene Maul. Denn sie wußte: den hängt man, der die Wahrheit sagt. Und so hielt sie es mit halben Wahrheiten und ganzen Unwahrheiten.

Noch hatte sie die Kraft dazu, denn noch zweifelte sie nicht, daß ihr Herr und König sie aus aller Schmach erretten werde. Und als einer der Richter den Erwählten auch einen Abtrünnigen und Reher nannte, vergaß sie ihre eigene Gefahr, schrie auf und bedeckte die Ehre des Geliebten, hochbeteuernd seine Edelkeit. Aber dieser König und Herr, dessen höchste Erdenlust sonst wohl war, den Damen ein Ritter zu sein, kniff diesmal schmähsch. Hundeelend war ihr schon zumute vom Herkereifen und den verwirrenden Reden ihrer fuchsliftigen Chifaneure: dieß aber, daß von ihm, von ihm nicht Erlösung und Errettung kam, füllte das Maß des Erträglichen. War sie denn vom Trug genarrt? Hatte Gott ihr denn überhaupt gerufen? Hatte der heilige Michael sie wirklich gemahnt? Oder . . . oder . . . war das mit der Gottsendung schließlich und leßthin nichts andres als Selbstbetrug? War sie vielleicht nichts weiter als Eine, deren Kopf vom Herzen übertölpelt wurde — wie so viele ihres Geschlechtes? Nun, dann sollte ihr dieses klopfende Ding, dieses hochverräterische, betrügerische Herz unter die Füße kommen . . . mit den Zähnen, mit den Nägeln wollte sie es zerfetzen und zerreißen!

Aber das gelang ihr nicht; man schützte sie gegen sich selbst. Sie verfiel in die Krankheit der Gleichgültigkeit: alles war ihr egal, angenommen das eine, daß ihr das Sterben lieber war als das Leben. So war es denn den priesterlichen Schuften leicht gemacht, sie auf dem Glatteis geweihter Hinterlist zu Fall zu bringen. Sie hatte den Halt in diesem Gauklerspiel verloren . . .

Als der Mai des Jahres 1431 seine verwirrende Wonnen ausduftete, über Rouen, in der Normandie, stülpte ihr Henkershand eine Rehermütze auf das Haar und schleppte sie zum Scheiterhaufen hin. Da zeugte sie denn nochmals für ihren Herrn und König, bekennend, dieser sei an allem unschuldig . . . gleichviel, ob sie nun gut oder böse gehandelt habe. Und statt der Rußgier eines Geliebten umlechte Flammendurst ihr Leib und Gebein. Halb willig, und doch mit einem Schrei auf den Lippen, verduftete sie durch den Feuerqualm aus einem brutalen, abergläubischen Jahrhundert hinaus . . . wobei ganz gleichgültig ist, ob den Henker dabei das Gewissen in die Eingeweide zwickte und ein Engländer verreckte, der dem Feuer eifrig neuen Fraß gab.

Ob sie heilig oder unheilig? Sie war keines von beiden allein, beides aber ganz. Denn sie liebte, und in diesem Zustand, daß Ihr es wißt, sind die Menschen ebenso heilig wie unheilig, gehören Gott und dem Teufel zu gleichen Teilen.

Das Tänzchen

Das Tänzchen eines Bahr, der auch ein Bär sein und die plumpten Sprünge machen kann. Utta Troll, der einst die Freiheit über alles hielt in Ehren, tanzt auf seine alten Tage um des Böbels schnödes Geld. Hoffentlich. Denn der Fall läge ja viel schlimmer, wenn wirklich anzunehmen wäre, daß Bahr diese schäbigen Possenreißereien um ihrer selbst willen treibt. Mit einem Schriftsteller, der auf den Standpunkt seines eigenen Generaldirektors Lavin gekommen wäre, ließe sich wenigstens streiten. Lavin verkauft den dummen Deutschen monatlich siebenunddreißigtausend Flaschen Lavinol, um sich ein Automobil und eine adlige Schwiegertochter zu halten, lehnt aber für seinen persönlichen Bedarf dieses Schwindelfabrikat entschieden ab. Solch einem literarischen Lavin würde man zu erklären suchen, daß die dummen Deutschen auch zu unterschätzen sind, und würde ihn fragen, wie er es mit seiner Publikumspsychologie vereinbar findet, daß von seinen zwölf Stücken gerade das beste den größten Erfolg gehabt hat. Einen Bahr jedoch, der an die Schönheit oder die Anmut oder die Lustigkeit dieses „Tänzchens“ glaubte, würde man aufgeben müssen und aufgeben können, weil bereits sein geistiger Tod eingetreten wäre. Da mir also ein zynischer Bahr lieber ist als ein toter, werde ich seinen Schwanz nicht als ein dramatisches Produkt, sondern als eine geschäftliche Spekulation ansehen und mich in seinem Interesse freuen, daß sie mißglückt ist. In seinem Interesse will ich sogar sagen, warum sie mißglückt ist.

Weil er zwei Irrtümer begangen hat. Er hat erstens Aristophanes mit Philippi verwechselt. Wenn wir unsre Lustspieldichter immer wieder anstacheln, hinein ins volle Menschenleben zu greifen, so heißt das, daß sie Komödienstoffe von Gegenwartswert entdecken, daß sie in den Ereignissen des Tages und in den öffentlichen und nichtöffentlichen Personen dieser Tage die Komik aufspüren, einfangen, gestalten — beileibe nicht, daß sie fix und fertige Komödien der Zeitgeschichte dramatisieren sollen. Die Affäre des Herrn von Jagow, die wir im vorigen Jahr belacht haben, war eine runde, schlagende und sogar eine moralische, eine paedagogische Komödie, weil den lieben Leuten, die die Grube gegraben hatten, monatelang von ihrem Reinfall die Glieder schmerzten. Wer aber hätte geahnt, daß zu allem Unheil, das die Geschichte angerichtet hat, nachträglich auch noch dieser Schwanz kommen würde! Er treibt das Epigramm zu drei Akten auseinander, worin einmal ein satirisches Wörtchen mit dem preußischen Junker

geredet wird. Mag der nun tatsächlich so schlimm sein, wie die liberale Presse behauptet (trotzdem diese Gegnerschaft eigentlich für ihn einnimmt): schlimmer als der schlimmste preußische Junker ist jedenfalls der Wiß dieses Wiener über ihn. Wie albern, ja, wie ordinär Bahr hier wird, bis zu welchem Grade ein Kopf und ein Geschmaç sich selbst verleugnen können: das war die Ueberraschung des Abends. Möglich, daß Bahr sich gegenüber dem Vorwurf der Ueberdeutlichkeit, der Absurdität seiner Figuren, der lächerlichen Tollkühnheit seiner Motivierungen auf die Ungebundenheit des Schwanks beruft, der sich aus der platten Wirklichkeit in phantastischere Gegenden hinaufwinden darf. Dürfte! Denn wenn ein Schwank nicht in einem Restaurant, sondern bei Borchardt, nicht in einem Hotel, sondern bei Adlon spielt, so muß er sich schon den Maßstab der Wirklichkeit gefallen lassen. Da rächt es sich, daß Bahr mit Anspielungen kitzeln, daß er bei der Einschlagung einer Sensation auch im Detail Sensation machen wollte. Er hat in jeder Hinsicht bewußt unter seinem Niveau gearbeitet — und es war sein zweiter Irrtum, daß damit der Erfolg zu zwingen ist. Das Geheimnis der Philippi, Sudermann, Blumenthal und all der andern goldglänzenden Vorbilder Bahrs ist eben, daß sie durchaus nicht kalt-herzig auf Tantiemen ausgehen, daß es um ihre erhitzten Schädel rauscht, und daß sie von der Herrlichkeit ihrer Dichtungen inbrünstig überzeugt sind. Darum ist es auch ihre Gemeinde. Bahr aber hält das ‚Tänzchen‘ für einen Schmarren, gerade gut genug für das Paß, und das läßt sich kein Paß gefallen. Es will respektieren können und wittert einfach, ob es das kann, oder ob ein Autor sich ihm zuliebe dümmen und ärmer macht, als er ist. Nicht oft hat man das Publikum so empört gesehen wie bei diesem ‚Tänzchen‘.

Es ist anzunehmen, daß ein Teil der Empörung Brahm gegolten hat. Warum hat der Mann eigentlich niemals den wahren, den tragischen Philippi aufgeführt? Und wie lange wird er noch zögern, sich offen zu Robert Misch zu bekennen? So oft ich Brahms Taten beim rechten Namen nenne, mahnt mich Bahr väterlich, mir doch einmal Berlin ohne Brahm vorzustellen. Ich stelle mir vor. Es ist wirklich furchtbar, was uns droht: daß man uns nämlich kraftlose Theaterdirektoren, die in einem Winter drei brauchbare und drei unbrauchbare Stücke anständig oder miserabel spielen, nicht mehr auf Grund längst verwirkter Verdienste als Wohltäter der Menschheit anpreisen wird, und daß für eine Unappetitlichkeit wie dieses ‚Tänzchen‘ nur noch Bühnen in Betracht kommen werden, die nicht einmal ihr Verfasser für sie in Betracht zieht.

Wiener Theater / von Alfred Polgar

Im Burgtheater, zum ersten Mal: „Der Kopf des Crassus“, eine Groteske von J. B. Widmann. Zwei antiquarische Könige, einer mit hellenischer Kultur, einer von barbarischer Kraft und Größe. Ein Schauspieler (mit den ewigen komödiantischen Zügen des aufgeblähten eitlen Ehrgeizes ausgestattet), der die Gelegenheit benützt. Eine treuliebende, stolze Sklavin. Dann der abgeschlagene Kopf des Crassus, über den allerlei Kulturbolles (erster König), Barbarisches (zweiter König) und Liebreiches (Sklavin) ausgesagt wird. Der Komödiant aber kriecht unter den Tisch und macht, bauchrednerisch, den Kopf des Crassus sprechen, was auf die Könige und ihre Suite erst die schauerliche Wirkung einer gruseligen, dann die belustigende einer grotesken Pointe hat. Der Hörer im Theater spürt weder Grauen noch Erheiterung. Er sieht dem ganzen, trotz allem blutigen Getue anämischen Spiel gleichgültig und gelangweilt zu. Es ist eine Groteske aus dem Archiv für das Archiv, eine getrocknete Komödie, die wie Papier knistert und gewiß schon vergilbt auf die Welt kam. Leider geriet sie der Pietät des Baron Berger zwischen die Finger, und damit war das Malheur fertig. Die Aufführung am Burgtheater ließ nichts zu wünschen übrig, als daß sie unterblieben wäre.

Am selben Abend brachte das Burgtheater, als weitere Rate seiner kläglichen Kleist-Zeremonien, eine Neuinszenierung des „Zerbrochenen Krugs“. Zur Freude oder Begeisterung bot sie geringen Anlaß. Aber das hatte auch sein Gutes. Der Chorus von Schwächlingen, der jetzt mit Leidenschaft und heißen Worten Kleist für seine Ekstasen in Anspruch nimmt, der Aufruhr feierlichen und wehmütigen Kleist-Gedenkens in deutschen Blättern und Büchern, die Proklamierung geradezu inzestuöser innerer Zusammengehörigkeiten, die sich der tote Dichter von heutigen Literaten aus Anlaß seiner Kalender-Reise gefallen lassen muß: all das macht es erfreulich, daß das Burgtheater seinerseits nichts zur Anfachung der allgemeinen Kleist-Brunst beigetragen hat. Ein weiterer Verdienst der Bergerschen Neuinszenierung darf man in der Auffassung der üblichen Striche erblicken. Denn die Längen gehören mit zum Allerschönsten des Kleistschen Lustspiels. Abgesehen von ihren dichterischen und dramatischen Werten lebt in diesen Versen eine Sprachmusik, so voll und farbensatt, so berauschend und stark, daß das Ohr genösse, auch wenn gar kein Sinn in all den Sätzen wäre (die sich so selbstverständlich-vollkommen ins Metrum fügen wie Flüssigkeit in die Formen des haltenden Gefäßes). Hugo Thimigs Dorfrichter Adam hatte Tempo, Beweglichkeit, Humor. Er war reich an Details und vortrefflich in jedem Detail. Aber zwischen den Details fehlte etwas: Persönlichkeit, Natur, schöpferische Kraft, oder wie man sonst das mystische Medium nennen will, durch das erst eine Fülle von malerischen

Bügen zur plastischen Einheit sich zusammenschließt. Fein und würdig der Gerichtsrat des Herrn Debrient, von allen Pedalen des Gemüts hallend die Eva der Frau Medelsky. Der Frau Senders stilvolle, aber kalte und selbstbewußte Komik kam nicht zur Geltung: weil sie ganz isoliert blieb. Die ausgezeichnete, meisterhafte Unoriginalität der andern wirkte wie eine feindselige Zone, in der die Besonderheit der Frau Senders als eine fremde, störende, fast unbescheidene Sache empfunden werden mußte. Frau Senders mag selbst Ähnliches gespürt haben, denn nach einem recht kräftigen und drolligen Einsatz schien sie vom Gefühl der Isoliertheit immer mehr übermannt, eingeschüchtert und in ihren besten Absichten gelähmt zu werden. Aus dem Gerichtsschreiber Licht machte Herr Fritz Straßni eine seiner spitz gewinkelten und dabei doch immer ein wenig schattenhaft verschwommenen Figuren; eines jener lustig-unheimlichen pergamenten Männchen, die als Spezialität dieses Schauspielers berühmt sind. Leider kommt das Talent des Herrn Straßni auch im Burgtheater nicht recht zur Entfaltung: weil dieser Künstler seiner eigenen Begabung so scheu und mißtrauisch gegenübersteht, wie sonst Komödianten nur der Begabung des Kollegen.

Die letzte Premiere des Jahres 1911 bot die Residenzbühne. Da man weiß, daß der Dichter Georg Büchner dreiundzwanzigjährig starb, liegt die Verführung nahe, auch aus seinem Lustspielchen, aus diesem genialisch funkelnden „Leonce und Lena“ einen traurigen, leidvollen Klang herauszuhören, Schatten früherer Finsternis über seinen Frohsinn gleiten zu sehen und die phantastisch flackernde Lustigkeit des Spiels als ein Sekundäres zu verspüren, als eine Art von Reflex- und Schutzbewegung der Dichterpsyche, um die Last trüber Ahnungen von sich abzumwälzen. Aber ich glaube: auch wer niemals von Büchners hartem und geizigem Schicksal etwas gehört hätte, müßte den Humor dieses Lustspiels bald als ein Kind der Melancholie erkennen; als ein Antitoxin, das der Pessimismus selbst in des Dichters Seele gebildet hat. Etwas Gewalttames, der Fröhlichkeit Unfrohes, Aggressives und Troßiges steckt in diesem Humor, und um alles Gelächter der kleinen Komödie zieht düster ein hamletisch-schwarzer Rand. Als Grundstimmung des Werkes empfinde ich: Schwermut. Eine wehrhafte, aktive Schwermut allerdings, die das Leben zwingt, Rede und Antwort zu stehen und die Ausflüchte des also zur Rechenschaft Bezogenen mit einem bösen Lächeln nullifiziert. Aber weil es ein Dichter ist, der solche Schwermut hegt, brechen überall aus ihrem Dunkel zarte und farbige Blüten hervor. Wie ein rosiger Himmelsspross ist hinter und um alles groteske, marionettensteife Geschehen des Spiels die Sehnsucht gestellt. Die romantische Sehnsucht, in großen Empfindungen das Herz verströmen, mit großen Gedanken die Unendlichkeit der Erscheinungen umspannen zu dürfen. Alles, was das Innerste des jungen Dichters bewegte, bewegt auch die Welt

dieser barocken, zierlichen, sturil verschnörkelten Komödie. Das Ver-
 sagen der Philosophie als Führerin durchs Labyrinth des Daseins
 (und wie dem, der sie greifen will, ihr Festest zwischen den Fingern
 zerfließt und nichts in ihnen zurückbleibt als die leere, spröde, termi-
 nologische Haut); der politische Jammer und Kagenjammer des nach-
 napoleonischen unfreiesten Deutschland; die Lächerlichkeit der Autori-
 täten; das himmelblaue Nichts des Idealismus und das erdgraue
 Nichts der skeptisch-genußfrohen Weltbetrachtung; der taube Kern im
 Innersten aller Leidenschaften (sintemal der Liebe), mit denen Menschen
 über die Bedingtheit ihres Menschentums sich hinwegzutäuschen trach-
 ten: von all dem und noch mehrerem ist Wißiges und Kluges in die
 arabeckenreichen, ungeschlachten und zierlichen Gespräche des Spiels
 hineingeschlungen. Aber der grüblerischen Späßhaftigkeit dieser Ko-
 mödie, ihres genialisch übertriebenen Pathos, ihrer in Schnörkeln und
 Fiorituren gebrochenen Leidenschaftlichkeit wird man nicht froh. Weil
 der Wiß, der die Komödie vortwärts treibt und sie bewegt, ein herz-
 kranker Wiß ist. Ein Wiß, auf dem ein böser Alp hockt. So scheint
 es immer, als ob das kindlich-sonnige Lächeln, das über die Physio-
 nomie der Komödie gleitet, plötzlich starr und schwer würde, zu einer
 finsternen, lebensverneinenden Grimasse gerönne. Literarisch ist „Leonce
 und Lena“ interessant, weil in diesem Stück allenthalben ganz heimliche
 oder halbversteckte Quellen dichterischer Kraft rieseln, und man solcher-
 art ahnen darf, wie Großes dem Dichter gelungen wäre, hätte ihm das
 Schicksal Zeit gegönnt, seine Kräfte zu sammeln und zu organisieren.
 Verwischt und unklar wohl, aber immerhin leuchtend ist dieser zweifel-
 haften Jünglingskomödie das Geniezeichen aufgeprägt. Und oft
 genug merkt man, daß eines Meisters Hand den dialogischen Bogen
 gezogen hat, der so schlank, stark, elastisch zwischen lyrischer Emphase
 und zweifelnder Lebensflughheit hin und wieder führt.

Mit den bescheidenen Mitteln der wiener Residenzbühne hat deren
 Regisseur Herr Ludwig Wolff eine stellenweise charmante Aufführung
 der Bühnenschen Komödie zuwege gebracht. Ihre bizarre geistige
 Musik, aus Harfenspiel und Rüpelflängen gemischt, wurde vernehm-
 lich. Statt des Humors gab es freilich Pointen und absichtsreiche In-
 telligenzchen; aber viele gute stilistische Einfälle der Regie belustigten
 auf eine vorsichtige und unaufdringliche Weise. Famos Herr Ettlin-
 ger, dessen Komik das richtige Kammerspielformat hat, während der
 kluge und begabte Herr Forster mir nach allen Dimensionen hin zu
 groß, zu weit ausgreifend für die inneren Miniatur-Maße des Büh-
 nerschen Lustspiels (und die äußeren der Residenzbühne) schien. Er
 steht in der Szene wie in einem zu engen Kleid, das bei jeder seiner
 temperamentvollen Plöghlichkeiten in den Nähten klaffen will. Sein
 Verständnis aber, sein trockener Wiß und die Beweglichkeit seines
 Spiels entschädigen reichlich.

Cardenio / von Franz Dülberg

Das fünfttägige Drama, das bei Egon Fleischel & Co. in Berlin erscheint, wird von Bab in dieser Nummer besprochen. Hier folgt als Probe eine Szene.

Zweiter Akt

Bei Celinda. Alles in zarten matten Farben, etwas fadenscheinig. Eine Ottomane, eine Venusstatuette. Links und rechts Türen, im Hintergrund ein Erker, zu dem Stufen hinaufführen, mit hohem Fenster.

Sechster Auftritt

- Celinda:** Komm jetzt,
Leg deinen Kopf in meine Hände. Erst
In diesem Augenblicke ist mir so,
Als sei dies Zimmer meine Heimat.
- Cardenio:** Mir
Soll's nie zur Heimat werden. Schlechten Dank
Bekommt Ihr jetzt von mir. In einer Stunde
Werft Ihr so vielen bunten Reichtum fort.
Geschah's um meinetwillen? — Nun, auch ich
Laß Euch allein.
- Celinda:** Dies alles spricht ein anderer
Aus dir, ein störrisch bleicher Schattenheld,
Der dich bis heute vor dir selbst verbarg.
- Cardenio:** Nur diese Blume noch aus meinem Kranz!
Ich leg sie in ein Buch, das ich ganz selten
Aufschlagen werde!
- Celinda:** Denkst du, diese Nacht
Sei solch ein Ding, das man vergessen kann?
Dein Schwert zog unsichtbare Zauberkreise
Um mich, und wir eroberten uns Tanz
Auf Tanz —
- Cardenio:** Dann standen wir dem Hochzeitspaar
Im Reigen gegenüber.
- Celinda:** Doch der Gatte
Rieb sich die Hand, die er im Gegenschreiten
Mir reichen mußte, mit dem Taschentuch
Und sprach zu seiner Frau: Die Luft erhitzt sich,
Die Finger werden feucht.
- Cardenio:** Sein Finger hat
Nie Keines unrein angerührt, gewiß nicht!
- Celinda:** Wir nahmen mit den letzten Gästen Abschied,
Tauchten mit Fadeln in verrufne Straßen

Und klopften in den halbgeschlossnen Schenken
Die Trinker aus dem Schlaf —

Cardenio: Du tanztest auf
Dem Tische, ein glasköpfiger Altar griff
Nach deinem Schuh —

Celinda: Du schlugst ihm mit der Flasche
Den Schädel blutig, sprengtest mit der Klinge
Die Thür uns auf —

Cardenio: Da saß der neue Morgen,
Ein rot und weißer Cherub, breit vor uns.

Celinda: Und trennte uns mit seiner Feuerfäule?
Das glaubt uns keiner, der uns heute morgen
Zusammen in dies Zimmer treten sah.

Cardenio: So bleibt es uns ein einziger Besitz,
Daß wir es besser wissen, daß ich dich
Zu ehren wußte, wo dich keiner ehrte,
Und daß mein Schmerz mir unbesleckt gehört,
Ein reinlicher Kristall in meinem Herzen!

Celinda: Und seine Ranten weiter dir dein Leben
Zerschneiden! — Sieh, ich will an dir jezt büßen
Für manchen Kuß, den ich verkaufen mußte,
Für manchen Kuß, den ich im Rausch verschenkte,
Als Antwort auf sehr ferne Glückergluten,
Die ich kaum spürte.

Cardenio: Also liebst du mich,
Weil ich nicht bin wie alle, die du kanntest:
Doch bleib' ich jezt bei dir, wird deine Hand
Mich mit dem Zauberstabe sacht berühren
Unwillentlich, wirst in erprobter Flamme
Du mich umschmelzen, mir mein Wesen rauben —
Dann bin ich nicht mehr anders als die andern!

Celinda: Ich komm zu dir nicht mit erprobter Glut,
Erproben will ich längstvergeß'ne Glut,
Ob sie noch rein und echt zu brennen weiß.
Ob die Celinda, die das Spiel der Sinne
Zu meistern wußte, wie der Lautenkünstler
Die toten Saiten, ob die noch einmal
Aufschreien kann vor aufgepeitschtem Meer,
Dem Meer des eignen Blutes, das die Stunde
In heiligen Feuerwein verwandelt hat!

Cardenio: Ich zittre vor der Majestät des Feuers!
Du stammst von jenen Frauen, die mit Fackeln
In den erhellten Wäldern rasten und
Zerriss'ne Zicklein in den Händen schwangen.

Ich fühl' den Augenblick noch einmal, wie
Du heute morgen den unsichren Fuß
Auf meine Schulter setztest, um vom Gange
Die Blumen abzureißen, die du wolltest.

Celinda: Mein Fuß soll nicht auf deinem Nacken rasten,
Ich will dich nicht verzaubern, will dir nicht
Dein Reich der Trauer und des Traums entreißen,
Doch müssen einmal beide wir erwachen
Zu einem Tag, so voll von weißem Licht,
Daß alles, was voraufging und was folgt,
Zu trüber Dämmerung ergrauen soll. — —
Laß mich dir zeigen, wie ich sonst wohl lebe,
Wenn niemand bei mir ist — ich drück die Stirn
An dieses kalte Glas und schaue Stunden
Hinunter — (Sie zeigt nach dem Fenster)
wenn die Straßen leerer werden,
Bekommt ein jeder Pflasterstein sein eignes
Gesicht und schaut mich an mit leeren Augen,
Mit breitem Mund, der lüstern nach mir lockt.
Ein jeder Stein gleicht einem jener Männer,
Mit denen ich in leeren, lauten Festen
Zusammen war — ich reiß das Fenster auf
Und möchte mich hinab zu ihnen werfen,
Ein Ende machen all der schalen Tage,
Ein Ende machen all der leeren Lust!

Cardenio: Ich danke dir — das Fenster reiß ich auf!
Ich dank dir, daß du mir es zeigtest — so
Befreist du mich. Du sprachest wahr: dies Haus
Ist angefüllt mit deinem Atem — erst
Wie Spinnweb, dann wie goldner Faden — endlich
Mit Eisenketten legt sich um den Gast.
Die List mißlang: die Straße ruft jetzt mich.
Dort warten Menschen, Tag und herbe Wahrheit.
Ich war doch wirklich nah' daran, die Eine,
Die ich in diesem Haus nicht nennen darf,
In diesem Hause zu verraten.

Celinda: Geh!
Heim in dein stummes Zimmer, wo dein Lachen,
Aus Qual geboren, dir im Ohre nachgellt —
Trag deine hochgepriesne Last nur weiter,
Bis du zum Grabe leuchst — erzähl es allen:
Du hast Celinda, eine Bettlerin,
Mit deinem Fuß vom Fuß dir weggestoßen!

Cardenio (in der Thür): Durch dich allein hab ich die ärgste Stunde
Des argen Lebens überleben können,
Zum Danke rett ich den dir, den du liebst,
Und muß ich auch ihn vor dir selber retten! (Er geht).

Siebenter Auftritt

Celinda: Die Tritte — Stuf um Stufe jetzt hinab,
Artschläge, die mich fällen, tönen so —
(Sie eilt zum Fenster)
Nur einen Ruf noch durch die Luft — Cardenio!
(Sie tritt in den Fensterrahmen)
Den letzten Blick zurück!

Cardenios Stimme (von unten herauftönend):
Was noch, Madonna?

Celinda: Du sollst mir Zeuge sein beim lustigen Opfer,
Sieh einmal noch, was du verschmähtest — sieh
In Blut zerschmettert vor dir auf den Steinen!
— Ich bin bei dir —

Cardenios Stimme: Halt ein, bei dir bin ich!

Celinda (schwer atmend gegen die Wand gelehnt):
Zur Thür — das ist der Sieg — (tastet sich, fast
zusammenbrechend, bis zur Mitte des Zimmers)
wie weit der Weg!
Wie weit!

Achter Auftritt

Cardenio (zur Thür herein und in ihren Armen):
Der Arm, der Fuß — an meinen Mund!
Daß ich das heile Leben spüre — all das
Sah ich herniederslattern in den Tod
Für mich, für mich —

Celinda: Ich hätt' es jetzt getan!

Cardenio: Und dieß die Hand, an der ein jeder Finger,
Wenn Laune ihm befahl, die schrägen Türme
Bolognas hätte gerade richten können,
Sie griff um mich jetzt nach dem letzten Dunkel!

Celinda: So tief hab ich noch nie mein Neß versenkt,
Wie jetzt nach dir!

Cardenio: Olimpia, du hättest
Das nie getan! Dir konnte man den Dolch
Mit ein paar Tränen aus den Händen schmeicheln.
Du sonntest dich im Glanz der Hochzeitskerzen
Am Arme des Betrügers —

Celinda: Mir ist wirklich,
Als hätt ich es vollbracht!

auch mehr oder weniger äußerliche zufällige und individuelle Praktiken, Gebärden, die das historische Kleid des ewigen Shakespeare sind. Nur wer von allen solchen Schülermanieren frei, in der eigensten Sprache seiner, unsrer lebendigsten Gegenwart den Shakespeareischen Sinn neu aussprechen könnte, der würde ebenso gut und damit freilich für die Zeitgenossen „besser als Shakespeare“ sein.

Einstweilen stecken unsre Dramatiker noch in der Schule. Sie ahmen Shakespeare nach — nicht mit der naiven Gläubigkeit gewisser Romantiker, nicht mit der raffinierten Laune, wie es Emil Ludwig in seinem ‚Borgia‘ tat, sondern unfrei und notwendig. Man hat das Gefühl, daß sie vielfach nicht aus einem gleich mächtigen Welterlebnis zu Shakespeareischen Formen kommen, sondern durch die Shakespeareischen Formen erst zur Welt vordringen, daß sie das Leben überhaupt erst aus dieser Hand empfangen, die freilich die menschlich mächtigste, aber doch nicht Gottes Hand ist. So sind viele Shakespeareische Formen bei ihnen stark empfunden, aber doch nur nachempfunden; sie erscheinen deshalb zuweilen leer und bedeutungsarm, während sie bei Shakespeare überaus sinnvoll sind. Denn dort sind sie von einer zentralen Lebensvision aus als Werkzeuge einem Plan voll tiefster dichterischer Weisheit eingeordnet; hier entzückt sich der Künstler am Wohlklang, an der Stimmungskraft des eigenen Instruments und wirkt damit auf die Dauer ermüdend und gleichgültig.

* * *

Das gilt in etwas auch für das neue Werk von Otto Hinnerk, das den Titel ‚Ehrwürden Trimburius‘ führt (bei Bard und Bruder in Wien). Von Hinnerk ist, seit ich hier vor vier Jahren seine wenig glückliche Märchendichtung ‚Chyprian‘ anzeigte, nichts herausgekommen. Nun gibt der Dichter, an dessen Talent die ‚Närrische Welt‘ und der köstliche ‚Graf Ehrenfried‘ ja längst keinen Zweifel zuließen, uns wieder einen Grund zur Freude. ‚Ehrwürden Trimburius‘ bringt zwar nirgends jene unvergleichlich klare, wehmütig lächelnde Heiterkeit, mit der der erste Akt des ‚Grafen Ehrenfried‘ entzückte; aber er gibt starke, echt komödienhafte Erfindung, die wir doch als die Sprache eines lebendigen Menschenherzens empfinden müssen. Und das ist viel.

Das Stück spielt um 1700 in Deutschland, also in einer recht wüsten und dabei kargen Welt. Ein Wanderkomödiant, dessen Sehnsucht über sein Gewerbe hinaus nach fruchtbarer Wirkung und zugleich nach einem Leben in Ruhe, Ordnung und Reinheit verlangt, gibt sich mit den Papieren eines Geistlichen, den er halbtot im Walde fand, für eben diesen, am Hofe eines sehr kleinen Souveräns erwarteten Hilfsprediger Trimburius aus. Und er spielt seine Rolle mehr als gut; er bringt zum ersten Mal Veröhnung, Liebe, menschliche Religiosität an den kleinen Hof, der unter der Tyrannei der fanatisch lutherischen Gräfin und den Rabalen katholischer Unverwandter bisher seufzte.

Wie dieser Komödiant nun schließlich seine Würde an die Gerechten wieder verliert und dem rechten Trimburius, einem bornierten Zeiloten, weichen muß — das scheint mir nicht klar und wirksam genug durchgeführt zu sein. Weder das bittere noch das süße Lachen klingt klar aus diesem Ende. Der Gang des Stückes wird langsam und schwankend in allerlei psychologischen Szenen, die immer wieder den problematischen Hauptcharakter umkreisen. Es ist diese sprunghaft irllichternde Szenenführung und der ebenso sprunghafte, sehr lebendige, aber auf die Dauer verwirrende und dürre Dialog, in dem sich mir bei Hinnerk die zu direkte Abhängigkeit von Shakespeare ankündigt. Diese Shakespearischen Mittel dienen hier nicht einem von klarem Grundgefühl vorgezeichneten Spiel; sie sind selbst das Spiel, in dem eine unsicher schwankende Stimmung sich schwelgerisch ergiebt. An überlegener Ruhe, an Zielsicherheit fehlt es der Hinnerkschen Komödie sprachlich wie szenisch. Aber es ist soviel Leben, soviel szenische Bewegung und gestaltende Menschlichkeit in ihr aufgehäuft, daß ein stark und klug zugreifender Dramaturg hier noch ein sehr erfreuliches und wirksames Theaterstück ans Licht heben könnte.

* * *

Pflegt Hinnerk die springende, spielende, schnellende Seite des Shakespearischen Dialogs bis zum Uebermaß, so forciert Franz Dülberg in seinem ‚Cardenio‘ (bei Fleischel & Co. in Berlin) die breit ausladende Wucht, die üppige Metaphorik der Shakespearischen Sprache. Nur wirkt sein Pathos und seine Bildlichkeit (die übrigens noch bei Hebbels Antithesenstil in die Schule gegangen ist) auch mehr pflichtbewußt und zweckmäßig als elementar. Dülberg nimmt die alte Fabel von Cardenio und Celinde noch einmal vor, die schon Gryphius, Arnim und Zimmermann verführte. Ist es eigentlich eine dramatische Fabel, diese wütige Liebesgeschichte von Cardenio, der die Olympia liebt, dem die Olympia durch die List eines Nebenbuhlers (der sie unerkannt vergewaltigt und hernach die Geächtete ehelicht) entrisen wird, der vorübergehend bei der schönen Buhlin Celinde Betäubung findet und schließlich, zu Olympia zurückgetrieben, zugrunde geht — ist diese Fabel eine dramatische Fabel? Ist sie in eine Ordnung zu bringen, die uns mehr als eine Folge grauig aufregender Szenen, die uns ein menschlich-typisches, bedeutames Erlebnis bietet? Dülberg versucht, der Dichtung einen einheitlichen Sinn zu geben, indem er den stolzen Spanier Cardenio einen Verzweiflungskampf um das Kind führen läßt, daß er sich als Erben fordert, und das nun die Arglist des Nebenbuhlers im Leibe der Geliebten erweckt hat. Unter Einsatz seines Lebens gewinnt er soviel Macht über die Frau zurück, daß sie das Kind in ihrem Schoß doch wie das seine empfindet, es als Cardenios Kind auf die Welt bringen wird. Aber theatralisch ist es fraglich, ob dies physiologische Motiv, dies sprachliche Ringen um das unsichtbare

Kind im Leibe der sichtbaren Frau erträglich sein wird, und dramatisch sinkt damit die ganze Gestalt der Gelinde zu einer bloßen Episode, einem Umweg herab — wofür sie doch wieder viel zu anspruchsvoll und bedeutend aufgerichtet ist. Auch scheint mir gerade für ein so subtiles Motiv Dülbergs Sprache zu pathetisch, nicht nervös, konkret, eindringlich genug. Von der lyrisch-balladischen Wirkung, die in Dülbergs ersten Stücken so außerordentlich stark war, ist in diesem breiten Fünfkakter nur wenig zu spüren; dafür ist er freilich an äußerlicher Rundung, an theatralischer Sicherheit und Klarheit den frühern Produkten turmhoch überlegen. Es ist ein durchaus spielbares Stück. Wenn man hoffen will, daß ein glücklicheres Motiv die starke Stimmungskraft des frühern Dülberg mit dieser neu erworbenen technischen Fähigkeit einmal vereinen wird, so braucht man das Vertrauen nicht aufzugeben, daß von ihm unsrer Bühne noch Gutes kommen wird.

* * *

Sicherer als Hinnerk, reicher als Dülberg entwickelt Hans Kyser sein Talent. Seine Sprache hat die nervöse Schnellkraft, die splitternde Lebendigkeit und zugleich den großen Atem, die dröhnende Wucht; zudem bedeutet sein neues Werk 'Titus und die Jüdin' (bei E. Fischer in Berlin) einen mächtigen Schritt über die 'Medusa' hinaus, theatertechisch wie dramatisch-dichterisch. Es liegt zum Teil im Stoff — aber Motivwahl ist ja wahrhaftig in der Entwicklung eines Künstlers nichts äußerlich Zufälliges. In 'Medusa' wurden fleischloses Schöpfertum und geistloses Fleisch nach beiderseitiger ideologisch-romantischer Ueberspannung zum brutal-sentimentalischen Zweikampf geführt. Wahrere, reinere Mächte stehen jetzt auf dem Plan: die Macht eines Weltherrn scheitert an der Macht einer Seele. Titus, der angewidert allmächtige Herr des faulenden römischen Weltreichs, findet in einem namenlosen Judentweibe den letzten Reiz und den ersten Widerstand. Den Mann dieses Weibes hat der Cäsar mit sehr vielen andern ergriffenen Juden ans Kreuz schlagen lassen — in der grenzenlosen Gebärde ihres Schmerzes findet er zum ersten Mal ein Gefühl, das seiner eigenen Weltverzweiflung ebenbürtig scheint. Ueber die lockendste aller Königinnen hinweg schreit Titus nach dieser gleichgewachsenen Seele — aber eben diese Größe, eben diese unermessliche Reinheit ihres Schmerzes macht dies armselige Judentweib auch für den Cäsar ganz unerreichbar, ob er ihr gleich Jerusalem, Rom und die Welt bietet. Das Weib stirbt, Titus verzweifelt, und Jerusalem wird verwüstet — Verfall und Fäulnis geht weiter.

Es ist eine wilde, wüste, finstere Welt, in die Kyser uns zwingt, aber er zwingt uns! Es ist Größe in seinem Griff und ein Schrei aus der großen Einsamkeit aller Kreatur dringt zuweilen an unser Ohr. In abgedämpfterem Klang begleitet diese wilde Melodie das Schicksalslied zweier Geschwister — jener allerverlockendsten Königin und ihres

Bruders, die, mit der tiefsten Liebe für einander verdammt und gesegnet, sich erst sterbend angehören dürfen. In den Szenen dieser Geschwister ist eine zitternd springende Melodie, eine lyrische Süßigkeit, eine rhythmische Festlichkeit des dialogischen Bau, die ungemein an den Stil Emil Ludwigs erinnern, dieses nervösesten, zartesten, weichsten und undiszipliniertesten unsrer jungen Shakespeareaner. Im ganzen freilich unterscheidet sich Kysler nicht weniger als durch straffere theatralische Zucht von dem kulturtweltschwelgerischen Ludwig durch seine gewaltsam rauhe, fast rohe Art. Er hat von der ‚Medusa‘ her noch manchmal diese ziellose naturalistisch-romantische Schwelgen im Wüß-Gräßlichen, Gewalttsamen — über alles dramatisch Gerechtfertigte und Geforderte hinaus. Auch dies ein Beispiel falsch gerichteten Shakespearischen Einflusses. Ein andres Musterbeispiel gibt Kyslers zunächst höchst effektvoller Anfang. „Lager des Titus. — Titus: Boten aus? — Der Bote (stürzt toterschreckt nieder): Rom! — Titus: Mensch, bringst du mir die Welt? — Der Bote kann vor Erschöpfung nicht sprechen, und nun setzt Titus zu einer mächtigen ironisch-pathetischen Periode ein: Nun kann er Rom mit einem Wort verschenken . . .“ Wahrhaftig mit Wärengriff geballt und in der Verdichtung von epigrammatischem Anschlag und rhetorischer Resonanz scheinbar ganz Shakespearisch. Aber der Schein trügt — Shakespeare hätte nie solch einen unüberbietbar starken Ton an den Anfang gestellt! Hinter der Theaterpiffigkeit des Mannes, der sogar das Rücken der Stühle im Anfang jeder ‚representation‘ mitberechnete, steht doch die dramatische Weisheit, daß wir in eine fremde Welt langsam hineinwachsen müssen, daß diese vorzeitige Leidenschaft uns noch ganz fremder Menschen fruchtlos verpuffen muß. So ist auch hier ein directionsloses Schwelgen im Besitz Shakespearischer Mittel — ein lyrisch-stimmungshafte Auskosten des einzelnen Instruments. Trotzdem ist dieser straff gebaute, an großen Gebärden, mächtigen Worten reiche Dreiaakter ein außerordentlicher Talentbeweis. Ich möchte von Kysler das Größte hoffen — wenn er nicht diese plebejische Verbissenheit hätte, diesen bitteren Grimm. Die edle Süßigkeit und Milde des hohen, harten Shakespeare ist doch wohl keine schöne Zugabe, sondern die Voraussetzung seiner allaufnehmenden Größe. „Lachende Löwen“ sind uns verheißen. Gütigere, hellere Sterne laß dir scheinen, Dichter Kysler, auf den Weg zu Shakespeare, zum Drama.

Die Ehebrecherin / von Hugo Wolf

Sascha Dworska, in ihrem engen Kleid, warf sich zurück, daß ihre Brust über den verschränkten Armen sich straffte: „Ich kann es nicht länger ertragen, ich kann einfach nicht.“

Ludwig sah gläsern, unaufmerksam vor sich hin. Er wollte zeigen,

wie fern er ihren Angelegenheiten stand, und wie er deshalb der Berufenste war, den Vertrauten in allen Ereignissen ihres interessanten Lebens abzugeben. Ludwig konnte sich für fremde Schicksale geradezu begeistern und blieb doch äußerlich immer kühl und kritisch.

Sascha bestellte noch einen Absinth. Sie begann: „Ich liebe ihn —“

„Das ist mir bekannt“. Er grüßte einen Vorübergehenden.

„Ich bitte Sie: ich rede jetzt zu Ihnen, ich! Ich bin seit einem Monat seine Geliebte.“

„Schon so lange?“

„Aber ich ertrage nicht, daß seine Frau diesen Dingen ruhig zusieht. Sie spricht mit mir darüber, als wäre es etwas Alltägliches. Ich bin doch nicht der Diensthote ihres Mannes, ich bin seine Geliebte.“

„Sie sagen mir nichts Neues. Wir haben dies oft an Michael erlebt. Keine der Frauen, die er jemals liebte, konnte ihn völlig beherrschen. Ihn beherrscht nur Irene, die Hoheitsvolle, die unendlich Reine und Kluge. Er wechselte seine Geliebten, wenn es Irene verlangte, er wählte seine neue Geliebte nach ihrem Geschmack und Rat. Ja, glauben Sie mir: an dem ersten Tag, da Sie sein Haus betraten, waren Sie Irene verfallen; Irene und niemand anderer machte Sie zur Geliebten Michaels.“

Sascha schloß drohend ihre Augen: „Und Ihre Freunde wissen auch, was Sie wissen?“

„Sie wissen es vielleicht nicht, aber sie ahnen es. Alle ahnen die Größe dieser Frau, alle lieben diese Frau, die über den Kleinlichkeiten dieser Welt steht.“

„Liebt denn Michael seine Frau?“

„Ich wünsche es nicht. Aber man könnte nichts Gewisses darüber sagen.“

Sascha Dworska ergriff Ludwigs Hand, wie um ihn aufzurütteln: „Ich habe ihm heute einen Brief geschrieben. Ich schrieb ihm, daß ihn seine Frau betrüge.“

„Sie haben gewagt —“

„Ein gutes Mittel. Nicht wahr?“ Sie lächelte. Ihre dünnen Lippen bildeten zwei scharfe Bogen, zwischen denen die Zähne schimmerten.

„Was kümmerts ihn!“ sagte Ludwig.

„Sie glauben —“

„Ruhe! Hier kommt Albert Seeligmann.“

Der Bezeichnete war ein kleiner, untersehter, fast budliger Mensch, der mit einem schleichenden Gang sich heranschob. Es war, als könnte er plötzlich umfallen und auf allen Vieren weiter kriechen, ohne daß man einen Unterschied bemerkt hätte.

Er grüßte und bestellte ein Eis. Niemand sprach. Albert Seeligmann zwinkerte mit dem linken Auge. Dies rührte von einem nervösen Leiden her. Wenn man mit ihm sprach, und wenn er plötzlich zu zwinkern begann, schien sich das Ernsteste in Wiß und Ironie zu verkehren.

Als er sein Eis gegessen hatte, sagte er: „Ich habe heute Nachmittag mit Michael gesprochen. Er war übel gelaunt.“

Ludwig blickte Sascha an, die in einer Zeitung blätterte. „Was haben Sie denn mit Michael gesprochen?“

„Nichts, so viel wie nichts. Er hatte es eilig. Ich ging dann in den Stadtpark und ließ mich von der Sonne bescheinen, was mir sehr wohl tat. Die Wärme kriecht einem über den Rücken, und man spürt ein Zittern in den Gliedern, als würde man von einem schönen Weib geliebt.“

Ludwig sah ihn nicht an. Er hätte lachen müssen. Es trat wieder eine Pause ein, bis Albert Seeligmann bemerkte: „Ich glaube, daß wir heute nicht bei Michael zusammenkommen werden. Es hätte auch keinen Sinn. Und wenn Sie ihn morgen sehen, Fräulein Sascha . . .“

„Warum soll ich ihn morgen sehen? Ich begreife Sie nicht.“

„Nun ja — ich —.“ Er redete nicht weiter, er wurde sehr verlegen. Ein glattrasierter Herr und eine Dame gingen vorüber. Ludwig rief: „Wohin denn?“

Die Dame, in einem erdbeerfarbenen Kleid, mit hellen, gutmütigen Gesichtszügen wandte sich um: „Da seid ihr ja.“ Und die beiden setzten sich an den Tisch.

Der glattrasierte Herr, welcher Stod und Gut in der Hand behielt — er war Schauspieler und hieß Florian Hadebusch — sagte: „Um halb neun fahren wir zu Michael. Wir alle. Er hat mir telephoniert. Sophie war dabei.“

Die Dame im erdbeerfarbenen Kleid nickte und fuhr mit ihrem Taschentuch über Florians feuchte Stirne. Albert Seeligmann raffte sich aus seiner gebückten Stellung auf: „Also fahren wir doch zu ihm?“

„Ja.“

Albert lachte in einer nervösen Art. Sascha Dworska gähnte und legte die Hände weit von sich, auf den samteneu Divan. Es schien, als dehnte eine sanfte Schlassheit ihren Leib. Wenn man sie anblickte, spürte man, daß es in dem Raum ziemlich heiß war.

Florian hatte eine ernste, gequälte Miene und begann: „Wir müssen Michael retten, wir müssen ihn uns erhalten. Er ist eine Kraft, die in Jahrhunderten nur einmal geboren wird. Was sind wir gegen ihn? So oft ich in einem seiner Stücke spiele, weiß ich, daß wir nur Teile seiner Seele sind. Ja, oft scheint es mir sogar, als ob die ganze Welt nichts sei als ein Abglanz seiner Seele.“

„Bist du heute gesprächig!“ sagte Ludwig.

„Ach lassen Sie ihn doch,“ meinte Sophie.

Florian fragte Sophie: „Soll ich Ihnen alles sagen?“

„Gewiß, mein Engel. Sie müssen vorbereitet werden.“

„Sascha, bitte, erschrecken Sie nicht,“ sagte Florian.

„Was ist denn? Ich begreife nicht, was ihr von mir wollt.“

„Michael ist krank geworden, seelisch krank — ganz plötzlich. Er erfuhr nämlich, daß ihn Irene, seine Frau, betrügt, und daß —“

Ludwig tauschte mit Sascha einen Blick: „Wieso erfuhr er dies? Durch einen Brief?“

„Ich weiß nicht —“

„Bitte laß mich erzählen, mein Goldener,“ sagte Sophie.

„Michael also telephonierte vor einer Stunde, daß wir zu ihm kommen möchten — es handle sich um eine Lebensfrage — und wir seien ihm Vater und Mutter, und wir sollen ihm raten und helfen. O, seine Stimme war wie von Tränen erstickt. Und dann sagte er — er sagte, was auch Florian eben berichtet hat.“

Ludwig war rot geworden: „Gut: Michael glaubt, daß ihn Irene betrogen hat — er glaubt es nur, denn wissen kann er es nicht. Und von ihm ist dies alles begreiflich, er ist ein phantastischer, leicht beeinflufßbarer Kopf. Aber ihr — Sie, Albert, und Sie, Sophie, und du, Florian — wie könnt ihr euch vermessen, dasselbe zu glauben? Irene — Irene: wer ist sie? Eine Dirne?“

„Um seinen Mann zu betrügen, muß man doch keine Dirne sein,“ bemerkte Sophie.

Albert sagte (und seine Hände zitterten): „Wir haben Irene mißverstanden. Jetzt verstehen wir sie. Jetzt ist alles klar. Sie ist ein Weib, ein Weib wie andre.“

Die Stimmen wurden immer erregter.

Sophie warf ihr letztes Argument hin: „Und dann: was für Michael recht ist, soll nicht für Irene billig sein?“ Und dabei traf sie Sascha mit einem zornigen Blick.

Ludwig sagte gelassen, beschwichtigend: „Er ist ein Mann und Künstler, sie ist die Dulderin und Trösterin. Ich glaube nicht daran.“

„Ich glaube daran,“ sagte Albert und rückte auf seinem Stuhl hin und her.

Ludwig betrachtete seine rosigen Nägel: „Ihr wollt also über diese Frau zu Gericht sitzen? Ihr bedenkt nicht, daß ihr diese Frau wirklich zerstören könnt durch euren bloßen Verdacht?“

Der Schauspieler sagte: „Es handelt sich um niemand andern als um Michael.“

„Angenommen, daß ihr recht habt: wie stellt ihr euch euer Eingreifen vor? Der gute Takt muß euch doch lehren, daß hier eine

Privatsache vorliegt, die uns nichts angeht. Wir können Michael nur raten, alles mit sich selbst auszumachen. Nicht wahr?"

"Nein, nein," rief Albert Seeligmann, auf seinem Stuhl schaukelnd. Da kippte der Stuhl um, und wenn Albert nicht von Sascha gehalten worden wäre, hätte er fallen müssen. Man lachte, und Albert rieb sein Knie. Man spürte, daß die Spannung gewichen war, und daß man nunmehr den gewonnenen fröhlichen Ton festhalten mußte.

Florian Hackebusch zündete sich eine Zigarette an. Sophie sagte: „Du sollst doch nicht rauchen, Geliebter.“

„Ach, heute ist ein besonderer Tag.“ Und seine Augen leuchteten wie im Fieber, als er fortfuhr: „Wir werden sie zwingen, ihn zu verlassen. Er mag ihr eine Rente aussetzen. Damit soll sie in eine andre Stadt gehen. Liebhaber für Lederbissen wie Irene werden sich überall finden.“

Sophie blies über die Asche, die auf Florians Weste gefallen war: „Sie darf nie mehr irgendwelche Beziehung zu unserm Kreis gewinnen. Man muß es ihr klar machen, daß es eine Sünde an der Menschheit wäre, wenn sie noch fernerhin um Michael bleiben wollte.“

Albert Seeligmann lachte und streichelte sanft die marmorne Tischplatte: „Ich würde es so machen: ein letztes Mal würde ich sie küssen, und dann würde ich sie hinwerfen aller Welt, und jeder, der es nur wünschte, dürfte sie besitzen.“ Und er streichelte die Tischplatte und wagte nicht aufzublicken.

„Ich würde den töten, der mich betrogen hat — ja, ich glaube, daß ich die Kraft dazu hätte.“ Sascchas Stimme schnitt wie ein Messer in die Stille. Ludwig blickte starr auf einen unbestimmten Punkt, es lag wie Angst in seinen Augen.

Und dann begann wieder Albert, als spräche er zu sich selbst: „Ich kann mir auch denken, wer ihr Liebhaber ist: Norbert von Wallhofen, der schlanke Adelige . . . Ja: habt ihr gesehen, wie sie mit ihm am Klavier saß und flüsterte, während sie vierhändig spielten? Und wie sie ihm Blumen schenkte und sich von ihm porträtieren ließ? Ich erinnere euch nur —“ Er unterbrach sich, ein junger Mann im Sportkostüm trat grüßend an den Tisch.

„Servus, Norbert," sagte Ludwig. Die andern nickten bloß.

Norbert, frisch, noch vom Hauch der kühlen Abendluft umweht, reichte allen die Hand: „Mein Auto wartet draußen. Wir fahren zu Michael. So ist es ja vorige Woche besprochen worden.“

„Hast du Michael seitdem nicht gesehen?" fragte Ludwig.

„Nein.“ Er überflog die Zeitung und erzählte zwischendurch: „Ich komme vom Sanatorium Naßwald, habe einen kranken Freund besucht. Was für Leute man dort sieht! Und der Anstaltsarzt hat mir den Saal gezeigt, wo die Maschinen stehen. Ah, sehr interessant!

Das wäre etwas für Sie, Albert — Gesichtsmassage — elektrisch — alles elektrisch.“

„Ich fühle mich augenblicklich sehr wohl, Herr Norbert. Fürs Irrenhaus bin ich noch lange nicht reif.“

Norbert hatte nicht gehört, was Seeligmann sagte. Er stand auf: „Wollen wir fahren?“

Man zahlte. Norbert ging voraus und kurbelte den Motor an. Die andern folgten. Unterdessen sagte der Schauspieler Hadebusch leise zu Sophie: „Soll ich es ihm auch mitteilen?“

„Laß nur mich —“

Sie stiegen ein. Norbert lenkte selbst. Albert Seeligmann saß neben ihm und hatte den Hut abgenommen, um die weiche Luft über sein Haar streichen zu lassen. Der Wagen glitt wie ein Rahn über den fliehenden Boden.

Als sie unter einer Brücke hindurchfuhren, auf der gerade ein Zug der Stadtbahn ins Dunkle rasselte, neigte sich Seeligmann zu Norberts Ohr: „Michael hat erfahren, daß ihn seine Frau betrügt.“

Norbert sah scharf über die Straße hin: „Irene betrügt ihren Mann? Wer hat diese Verleumdung aufgebracht?“

„Man weiß auch, wer ihr Liebhaber ist.“

„Wer?“

„Sie, Norbert.“

„Lassen Sie solche Späße, oder ich fahre an eine Laterne und zerknide Ihren armseligen, neidischen Leib.“

Albert lachte, aber er legte eine Hand auf das Steuer, als müßte er ein Unglück verhüten. „Spaß — jawohl: Spaß,“ sagte er. „Komödie ist alles, was wir tun. Doch mit der Herrlichkeit Irenes ist es vorbei.“ Er sagte es ganz leise, damit es Norbert nicht hörte. Denn der war instande, seine Drohung auszuführen.

Der Wagen schaukelte durch stille Gassen: an einer Kirche, an einem Park, an einem alten Friedhof vorbei. Dann ging es bergauf an einer Reihe von Villen entlang. Vor einer hielt Norbert. Man stieg aus. Norbert sagte: „Geht nur! Ich komme gleich, ich muß an meinem Wagen etwas in Ordnung bringen.“

Die Gesellschaft begab sich in das Haus. Ein Dienstmädchen nahm Hüte und Stöcke in Empfang, und gleich darauf erschien Michael an der Tür seines Studierzimmers. Sein breiter Kopf war wie der eines Büffels: eine tolle und doch furchtsame Wildheit ruhte darauf.

Nachdem sich schon alle gesetzt hatten, ging er noch umher, die Hände auf dem Rücken verschränkt. „Ihr müßt entschuldigen,“ sagte er, Sascha fixierend. „Ich bin heute furchtbar nervös.“

Albert Seeligmann sagte etwas spöttisch: „Norbert war heute Nachmittag im Sanatorium Naßwald. Er behauptet ungefähr, daß alle Nervösen dort gesund werden müssen.“

„Ach,“ winkte Michael ab. „Soll ich euch mein neues Stüd vorlesen?“

Ludwig versetzte erstaunt: „Dazu hast du uns doch nicht hergerufen.“

Und auf Michaels fragenden Blick: „Du bist mit deiner Frau nicht ganz einig, hörten wir.“

Norbert trat ein. Während ihm Michael lässig die Hand schüttelte, wandte er sich an Florian Hackebusch: „Wer hat dir erlaubt, die Geschichte auszuposaunen?“

„Aber du sagtest doch —“

„Nichts habe ich gesagt.“ Er stampfte mit dem Fuß und ging wieder hin und her. Plötzlich stellte er sich hinter Saschas Stuhl und erhob die Augen zur Decke: „Ja, sie hat mich betrogen, und ich frage euch, ob ich recht daran tue, wenn ich mich von ihr trenne.“

Ludwig begann von neuem: „Erlaube: was für Beweise hast du denn?“

„Das ist meine Sache. Und wenn ich keine Beweise hätte, so würde mir mein Gefühl genügen.“

Es wurde eine Beratung eröffnet, dann gingen alle in das Speisezimmer, und während des Essens wurde weiter debattiert. Am meisten gerieten Ludwig und Florian, der Schauspieler, in Erregung. Albert Seeligmann blinzelte fortwährend mit vergnügten Augen zu Michael hinüber, der starr und wie unbeteiligt dsaß. Norbert neigte sich zu Sascha und sagte ihr, daß er den Spaß sehr geschmacklos finde, und daß ihm Michael, bei aller Freundschaft, unaussprechlich zu werden beginne.

Ludwig hielt während des Desserts einen Vortrag über die gegenseitigen Rechte und Beziehungen von Mann und Weib. Da wurde Michael ungeduldig und fragte Sascha, was sie denke. Sascha erwiderte: „Du mußt sie aus diesem Haus entfernen. Du hast es nicht verdient, betrogen zu werden.“

Michael legte seine Hand flach auf den Tisch: „Damit ist alles gesagt.“

Ludwig rief: „Es ist unmöglich. Ich kann nicht daran glauben — und, Michael, wenn du in die Tiefe deines Herzens gehst, wirst auch du erkennen, daß es Wahnsinn ist, zu glauben, daß Irene —“

„Sie kommt,“ flüsterte Michael. Man hörte einen Wagen halten. Dann das Schrillen der elektrischen Klingel. Alle versuchten, sich eine möglichst harmlose Miene beizulegen.

Irene trat ein: schlank, einfach gekleidet. Sie setzte sich neben Norbert, Michael gegenüber. Norbert schenkte ihr Wein ein. Alle sahen auf ihre Finger, die ruhig das Glas anfaßten und emporhoben.

Niemand redete ein Wort. Michael sagte endlich: „Wo warst du denn, Irene?“ Seine Zunge schien schwerfällig geworden zu sein.

„Ich war den ganzen Nachmittag im Sanatorium Naßwald. Ich besuchte eine kranke Freundin.“

Wieder wurde es still. Ein Messer klirrte, fiel zu Boden. Sascha hatte es fallen lassen. Sie bückte sich rasch, hob es auf. Sie war über und über rot im Gesicht. Ludwig sah sie an und streifte sich über die Augen, als wischte er Tränen fort.

Norbert lachte: „Ich war auch am Nachmittag im Sanatorium. Seltsam, daß wir uns nicht getroffen haben.“ Sie redeten von dem schönen Sanatorium — so, als wäre die übrige Gesellschaft nicht vorhanden.

Endlich erhob sich Ludwig. Er wolle heim. Da sagten auch die andern, daß sie heim wollten. Im Vorzimmer hielt Michael Ludwig zurück: „Laß mich du wenigstens nicht allein mit ihr!“

„Behalte doch Norbert da,“ flüsterte Ludwig, und seine sonst kalten Augen bligten böshaft. Er reichte Sascha seinen Arm, die fast laufend die Stufen zur Straße hinuntereilte. „Jetzt glauben Sie mir, nicht wahr?“ sagte sie leise. „Sie haben es gewußt?“ fragte Ludwig. Sascha gab keine Antwort, sie blickte den Himmel an, der voll klarer Sterne stand.

Norbert ging zuletzt. Er winkte nach der Villa zurück und rief: „Auf baldiges Wiedersehen!“

Florian Hackebusch und Sophie erwarteten Norbert bei dem Automobil. Als Norbert zu ihnen trat, sagte Florian: „Jetzt kommt drinnen der Anfang vom Ende.“

Und als sich Norbert bückte, um den Motor in Gang zu setzen, fuhr er fort: „Jetzt ist ja alles klar.“

Norbert fuhr auf: „Was ist klar? Ihr meint doch nicht —“ Und er trat näher an den Schauspieler heran: „Ihr meint doch nicht —“

Sophie faßte Florians Hand und zog ihn in den Wagen: „Was sollen wir meinen? Morgen ist Michael ein freier Mann.“

Im letzten Augenblick wurde bemerkt, daß Albert Seeligmann fehlte. Man rief seinen Namen, aber niemand meldete sich. „Er ist auf Abenteuer ausgegangen,“ meinte Sophie. „Der kleine Mann ist ja webersüchtig.“

Sascha Dworżka lachte hell. Der Wagen fuhr schaukelnd davon.

Michael setzte sich Irene gegenüber und ließ seinen Kopf auf die Brust fallen. An dem großen Randelaber brannte nur noch eine Glühbirne. Michael konnte nicht die rechten Worte finden, und darum sagte er gerade heraus: „Du hast mich betrogen.“

Irene bewegte sich leise. „Du weißt —?“

„Mit diesem Norbert von Wallhofen! Wie? Oder nicht? War euer Zusammentreffen heute Nachmittag etwa zufällig?“

„Er ist es nicht.“

„Wer denn?“

„Du kennst ihn nicht. Er ist bei der englischen Botschaft.“ Er war verblüfft. Er wußte nicht, wie er sich jetzt benehmen sollte. Da ergriff sie seine Hand. „Siehst du, Michael: wenn ich rein geblieben wäre, hätte ich mir den Vorwurf machen müssen, daß du ungerecht gehandelt hättest, wenn du mich eines Tages von dir verstoßen hättest. Jetzt aber weiß ich, daß ich niedrig und wertlos bin — ebensoviel wert, wie alle die, welche du bisher geliebt hast. Und das macht mich gewissermaßen stolz.“

Er seufzte, machte sich von ihrer Hand los. „Gute Nacht,“ sagte er. Seine Stimme war unsicher.

„Leb wohl, Michael. Und noch etwas: Sascha Dworska wird mir zu intrigant. Sie regt dich auf und macht dich launenhaft. Ich will dir morgen ein gutes, sanftes Mädchen vorstellen. Leb wohl, Michael.“

Sie ging schlanke und einfach zur Tür hinaus.

Vollkommenheit / von Peter Altenberg

Vollkommenheit ist ein heutzutage ganz mißverständenes Wort. Man sagt: Gustav Klimt, der vollkommene moderne Maler; Frau Bahr-Wildenburg, die vollkommene Wagner-Darstellerin; Oberbaurat Otto Wagner, der vollkommene Architekt; Peter Altenberg, der vollkommene Skizzenzeichner! Aber vollkommen kann ein jeder sein, in jeglicher Sache! Ein Orangenverkäufer kann vollkommen sein, wenn er den Geschmack, den Saftgehalt, den Zuckergehalt jeder Orange oder Mandarine schon von außen, gleichsam durch die Schale hindurch, erkennt mit unfehlbarer Sicherheit! Ein Kastanienbrater kann vollkommen sein, wenn er das Gefühl dafür hat, wann und unter welchen Umständen seine Kastanien schön gleichmäßig goldgelb gebraten sind, ohne bräunliche schwarze harte Stellen zu bekommen. Ein Bar-Mixer kann vollkommen sein, eine liebende Frau, ein stichelhaariger Foxterrier, eine Hemdenpußerin, ein Kommiss, in seiner Art zu bedienen, ein Koch, eine Stenographin, kurz: alle, alle, alle, insofern sie in ihrer Sache das Vollkommenste leisten! Pereant die protokollierten Firmen des allgemeinen succès; es leben hoch die Unbekannten, die göttlich singen beim Waschen und Anziehen, ohne an der Hofoper engagiert zu sein! Es leben die exceptionellen Weber und Tuchfabrikanten, es lebe die kroatische, bosnische, ungarische, schottische, irländische, dänische, schwedische Hausindustrie! Was vollkommen ist, ist vollkommen, worin immer es sich auch betätige! Nur das Unvollkommene, und sei es noch so sehr eine „protokollierte, akkreditierte Firma“, pereat, pereat, pereat!

Rundschau

Paul Stefans Mahler
Eine zweite Auflage, durch das schmerzliche Ende eines überreichen, für diese Zeit und ihre künstlerischen Möglichkeiten symptomatischen Lebens bedingt, macht dieses Buch (Paul Stefan: Gustav Mahler, München 1912, R. Piper & Co. Verlag) wieder aktuell, ein Buch, das in diesen Blättern gewürdigt werden soll, weil es seinerseits dem Andenken einer Persönlichkeit gewidmet ist, deren Wirkung auch das Theater unsrer Tage intensiv belebt und befruchtet hat. Und dies — Dank und Verehrung für die wunderbaren zehn wiener Jahre Mahlers — steht auch in Stefans Mahler-Buch im Zentrum, wie es schon seine Kampfschrift gegen Weingartner erfüllt und mit intuitiver Eigenart einer Polemik durchdrungen hat, die aus tiefem Schmerz und heiliger Angst um höchste Werte heraus zur Waffe greift. Mit markanter und scharfer Plastik zeichnet Stefan in schlicht eindringlichem, oft seltsam ergriffenem Stil die Tat dieser zehn Jahre nach, dieser Periode voll Kampf und Troß, voll Revolution gegen Tradition, Konvention, Protektion und Connexion, voll Suchens und Lernens, voll selbstloser Hingabe und stürmischer Arbeitswut. Und selbst dem Laien und dem im Ausland Lebenden wird die bühnenreformatorische Leistung des Meisters hier lebendig und glaublich, denn kurz und knapp, gedrungen und mit heller Deutlichkeit gibt Stefan die Eindrücke wieder, die drei der Mah-

ler-Rollerischen Inszenierungen (Tristan, Fidelio, Don Giovanni) auf ihn ausübten. Hier liegt das Verdienst des Mahlerbiographen Stefan: auf diese Zeit, da ein begeisterter Wille und eine in konsequentem Erstreben des Ideals hart gewordene Hand aus einem banalen Theaterpielplan eine theatrale Festlichkeit voll blühender Pracht und glänzender Helle, voll religiöser Ekstase und bezaubernder Innigkeit geschaffen hatte, immer wieder hingewiesen zu haben und immer wieder die Partei des Künstlers gegen eine Stadt genommen zu haben, die solches Werk verhöhnt, verachtet, vernichtet hat, ihn selbst ohne Dank und Widerstreben ziehen ließ und erst den Sterbenden mit dem üblichen Nekrologgefasel bedachte. Aber vieles andre noch wird in Stefans Schrift klar und gegenständlich, die ganze Linie dieses Stürmer- und Drängerlebens, die Fülle und Weite der Musik Mahlers, die erschöpfend und in seltener geistiger Erkenntnis erfaßt und analysiert ist. Mit diesen Zeilen aber sei nur dem Teil des Buches gedacht, worin ein Höhepunkt des deutschen Theaters erkannt, der Kraft, die zu solcher Höhe trieb und drängte, ein Denkmal erschütternder Bewunderung, liebender und verklärter Erinnerung gesetzt ist.

Ludwig Ullmann

Wiener Blut

Das ist sicherlich nicht mehr, als ein herzlich harmloses Lustspielchen mit ziemlich ungeschickt ausgewählten Melodien aus dem Schatz Johann Straußens.

Und wirkte doch so ‚liab‘, machte warm und gaukelte allerhand Schönes vor. Das kommt natürlich von der Musik, die selbst da, wo sie eigentlich gar nichts zu sagen hat, durch ihren Goldglanz, ihren Frühlingshauch, ihre Schwungkraft berückt. Es ist, wie bei jeder genialen Musik, ganz gleichgültig, wozu und wann sie erklingt. Sie ist da, wirkt, und niemand kann sich dieser Wirkung entziehen.

Aber auch lehrreich war diese Neueinstudierung, die in dankenswerter Weise das nun schon seit einigen Wintern um den ‚Schlager‘ schnöde betrogene Theater des Westens herausbrachte. Im Embryonalzustand findet man nämlich hier bereits die Gestalten und Situationen, die mit der Hochflut der neuviener Operette Gemeingut der ‚zivilisierten Menschheit‘ geworden sind, und die jetzt, wo das Genre in den letzten Zügen liegt, so entseßlich auf die Nerven fallen. Und da offenbart es sich nun grausam, woran es liegt, daß aus einem liebenswerten Kind der leichten Muse ein genre ennuyé wurde, werden mußte. Niemand wird den Epigonen ihr Epigonentum vorwerfen. Aber daß sie mit dem Pfund ihres Talents gewuchert haben, ohne tiefer an der Kunst beteiligt zu sein, als eine Dirne an ihrem Beruf; daß sie sich von gewissenlosen Textfabrikanten in eine Schluderkarbeit hineinhegen ließen; daß sie sich nicht schämten, jedes Jahr einen neuen, schaleren Aufguß zu bieten: das rächt sich jetzt bitter.

Ich will nicht in den Fehler verfallen, auf Kosten des Neuen das Alte in den Himmel zu heben. In ‚Wiener Blut‘ wird ge-

tanzt, werden Kalauer gemacht, stehen Unwahrscheinlichkeiten, sind die Verse schlecht. Aber nicht nur, weil die Musik wirklich genial ist, wird es keinem einfallen, nach dem Libretto zu fragen, sondern auch darum, weil da oben nichts andres vorgegeben wird, als was geschieht. Weil hier Operette wieder einmal Operette ist und nicht Zirkus, nicht Varietee, nicht Mührstück. Weil eine Art ‚Handlung‘ ausgedacht und sogar durchgeführt ist. Weil komische Situationen sich zwanglos ergeben und nicht an den Haaren herbeigezogen werden, und weil — ja, weil dieses ‚Wiener Blut‘ nicht mit wiener Wasser gekocht ist.

Wieder hat Direktor Monti den Fehler gemacht, der bei ‚Fatiniba‘ zu tadeln war, und der wohl schließlich seine Mißerfolge erklärt. Hätte er ‚Wiener Blut‘ nicht auf die leichte Achsel genommen (weil es keine ‚Novität‘ ist), so hätte es ihn vielleicht herausgerissen. Zwar gehen schon mehr Leute hinein als zu den ‚Modernen‘ — aber es ist noch immer viel zu viel Platz. Fürs große Publikum fehlt der letzte Schliff, fehlen die Zutaten, die anreizen und anreißen, fehlt der Schmaus für die Augen, die bei den Neuen doch so sehr beschäftigt werden. Dabei ist es eine hübsche Aufführung. Marie Ottmann ist zuverlässig wie immer, und mit Mizzi Freihardt feierte ich Versöhnungsfest. Wo ihre Verbheit hingehört, ist sie erträglich. Kukner singt famos, Polbi Deutsch ist erschütternd komisch, und ein debütierender Herr Hermann Feiner fällt durch Stimme und Spiel angenehm auf.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Unnaßmen

Leo Tolstoi: Und das Licht scheint in der Finsternis . . . , Bieraktiges Schauspiel, deutsch von August Scholz. Berlin, Kleines Th.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

15. 12. Wilhelm Rose: Der Kaufmann, fünftaktiges Schauspiel. Barmen, Stadtth.

1. 1. Jacques Burg und Otto Schwarz: Die rote Venus, dreiaktige Komödie. Königsberg, Neues Schauspielhaus.

Heinrich Heinemann: Der wilde Mann, Bieraktiges Lustspiel. Altona, Stadtth.

Max Reimann und Otto Schwarz: Julchens Flitterwochen, Bieraktige Posse. Frankfurt a. M., Neues Theater.

6. 1. Hermann Bahr: Das Tänzchen, dreiaktiger Schwank. Berlin, Lessingth.

2) von übersehten Werken

Camille Saint-Saëns: Dejanira, Musiktragödie, Text von Louis Gallet und Camille Saint-Saëns. Dessau, Hofth.

3) in fremden Sprachen
Maurice Magre: Medusa, Bieraktige Legende. Monte Carlo.

Jubiläen

Gudrun: 25, Berlin, Lessingth.

Neue Bücher

Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Uebersiedlung nach Wien (1818). Auf Grundlage der Originalhandschrift mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Alexander

von Weilen. Band 1. Berlin, Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte. 272 S.

Charlotte Engel Reimers: Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen. Eine Untersuchung über ihre wirtschaftliche Lage. Leipzig, Dunder & Humblot. 772 S. M. 15.—, für Bühnenangehörige M. 8.—.

Dramen

Otto Sonja: Revanche, dreiaktige Komödie. München, Albert Langen. 196 S. M. 2.50.

Zeitschriftenschau

E. Band: Operndeutsch. Kunstwart XXV, 7.

J. Braun: Der junge Hofmannsthal. Neue Rundschau XXIII, 1.

L. Feld: Das Rainz-Denkmal. Merker II, 29.

E. Felisch: Die ortspolizeiliche Spielerlaubnis. Deutsche Bühne III, 20.

D. M. Fontana: Das Schauspiel-Theater. Wage XIV, 51.

H. Frand: Emil Ludwig. Lit. Echo XIV, 7.

J. Gregori: Kleist und wir. Merker II, 28.

St. Großmann: Molière. Strom I, 10.

D. Harnack: Zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas im neunzehnten Jahrhundert. Nord und Süd XXXVI, 36.

H. von Hofmannsthal: Das Spiel vor der Menge. Pan II, 6.

J. Rainz: Briefe an seine Eltern. Neue Rundschau XXIII, 1.

E. Kilian: Felix Mottl. Karlsruher Erinnerungen. Süddeutsche Monatshefte IX, 4.

H. Land: Grete Wiefenthal. Reclams Universum XXVIII, 13.

Memor: Franz Dingelstedt als wiener Hoftheatermann. Belhagen & Klafings Monatshefte XXVI, 5.

E. Mesching: Stanislawski und das Moskauer Künstlerische Theater. Grenzboten LXX, 52.

G. Ransohoff: Zu Molière. Lit. Echo XIV, 7.

U. Rauscher: Kritik der Kritik (Goldmann, Berger, Jacobsohn). Süddeutsche Monatshefte IX, 4.

L. Ullmann: Marie Gutheil-Schoder. Merker II, 29.

B. Viertel: Kleist der Ueberlebende. Merker II, 28.

D. Zoff: Kleists Tod. Merker II, 28.

Personalia

Neue Theaterleiter

Zum Intendanten des Hoftheaters von Coburg ist der Oberleutnant v. Holthoff ernannt worden.

Die Direktion des neuen Sommertheaters Verggarden in Celle ist Georg Werblowski, Regisseur vom rostocker Stadttheater, übertragen worden.

Engagements

Altenburg (Hofth.): Georg Krönig vom berliner Neuen Schauspielhaus 1912/15.

Barmen (Stadtth.): Leo Ingber 1912/14.

Berlin (Kurfürstenoper): Jean Radolowich, Fritz Sattler (Regisseur).

(Lessingth.): Grete Hofmann vom danziger Stadtth.

(Neues Schsplhs.): Beate Gluen.

(Residenzth.): Frieda Brod, Juliette Gooß, Marga Köhler, Siegfried Philippi, Maria Reichenhofer, Victor Walberg.

Cassel (Hofth.): Anna Gerling 1912/17.

Charlottenburg (Deutsch. Opernh.): Heinz Arensen (Hr. Ten.) von Essen, Eduard Randl 1912/15, Karl Waschmann (Hr. Ten.) von Prag.

Erfurt (Stadtth.): Alfons Kopp von Colmar 1912/13.

Halle (Stadtth.): Susanne Stolz von Posen 1912/15.

Hamburg (Bereinigte Stadtth.): Alfred Haase.

Hannover (Residenzth.): Alfred Stein.

Karlsruhe (Hofth.): Reinhold Lüttjohann.

Leipzig (Stadtth.): Valeska Negrini vom prager Landesth. ab Herbst 1912.

Wien (Hofoper): Uge Wangholm von der berliner Kurfürstenoper.

Zürich (Stadtth.): Max Camphausen vom danziger Stadtth. 1912 bis 1915.

Todesfälle

Felix Dahn in Breslau. Geboren am 9. Februar 1834 in Hamburg. Verfasser von Dramen.

Die Presse

Hermann Bahr: Das Tänzchen, Schwank in drei Akten. Lessingtheater.

Bossische Zeitung: Der Schwank ist vor allem verpflichtet, die Wirklichkeit an Geist und Laune zu überbieten. Wenigstens Bahr hat diese Verpflichtung, und man kann ihm nicht bescheinigen, daß er seinen Marn behauptet hat.

Börsencourier: Eine Simplizissimus-Schnurre mit couplethastischen Anspielungen auf Tagesvorgänge, bei der von literarischen Ambitionen keine Rede ist.

Volkanzeiger: Das Ganze ist flüchtige Arbeit, ein Hermann Bahr letzter Güte.

Morgenpost: Im ganzen fehlt es dem Stück völlig an Lebendigkeit der Personen, an feinerem Takt und straffer Durcharbeitung.

Tageblatt: Zuweilen glaubte man, in einem guten politischen Witzblatt zu lesen. Der zweite Akt mit der in jedem Sinn ordinären Fällenszene wirkte auf einen großen Teil des Publikums widerwärtig; etwas der Faschingslaune und dem Schwankhumor Ähnliches konnte nicht aufkommen.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 3
18. Januar 1912

Der Schriftsteller / von Egon Friedell

Mit der Schriftstellerei hat sich in den letzten Jahrzehnten eine bemerkenswerte Wandlung vollzogen. Nach vielen Kämpfen und Mißheiligkeiten ist sie jetzt endlich ein Beruf geworden, ein ehrlicher, wohlakkreditierter Beruf wie jeder andre: mit bestimmten technischen Fähigkeiten und Fertigkeiten, straffer innerer Organisation und fortlaufenden gewerblichen Traditionen. Man hat den Dichter sozusagen in die Matrikeln der menschlichen Gesellschaft aufgenommen. Und nicht bloß moralisch; das Dichten ist auch ein nationalökonomischer Wert geworden. Der „darbende Dichter“ kommt heute nur noch in der ‚Gartenlaube‘ vor. Wie seinerzeit das Dachstübchen die unvermeidliche Begleiterscheinung des Poeten war, so gehört heute zu einem richtigen Dichter die Villa. Anfangs war der schreibende Mensch einfach ein Verfemter gewesen, verfemt und beseindet, wie es alle neuen Dinge sind. Man witterte in ihm irgendeine geheimnisvolle, auflösende Kraft. In der Tat hatte ja auch dieser Instinkt vollkommen recht: die Schriftsteller haben die französische Revolution gemacht, das Papsttum gestürzt und die Sozialdemokratie begründet. Niemand anderer hat diese gefährlichen Dinge in Szene gesetzt als diese Taugenichtse, die nur so neben dem Leben herumzulungern schienen. Kein Wunder, daß sie zunächst als eine höchst verdächtige Gesellschaft angesehen wurden. Aber aus siegreichen Revolutionären werden bekanntlich immer im Verlauf der Entwicklung wohlangesehene Machthaber und Konservative. Heute zieht jedermann vor dem Schriftsteller den Hut, niemand bezweifelt seine bürgerliche Existenzberechtigung; und sie selbst bilden eine geschlossene Zunft mit Qualifikationsattesten, Gesetzen gegen unlauteren Wettbewerb und wohlgeordneten Produktions- und Konsumverhältnissen wie die andern Gewerbetreibenden. Selbst die Zeit, wo man im Dichten eine Liebhaberei und Nebenbeschäftigung, eine Art Gesellschaftsspiel für Erwachsene sah, ist längst vorüber; sie sind heute die ernstest genommenen Menschen von der Welt.

Es ist nun aber gar nicht ausgemacht, ob das für die Dichter selber besonders gut war. In dem Augenblick, wo eine Sache anfängt, ein Beruf zu werden, und somit aufhört, etwas allgemein Menschliches zu sein, verliert sie zumeist ihre beste Kraft und ihren geheimnisvollen Reiz. Wir haben das nacheinander schon mit mehreren Berufen erlebt. Im Altertum war der Politiker Amateur, nämlich jeder Mensch war eben Politiker, es bedurfte dazu keines besonderen Befähigungsnachweises und keiner speziellen Vorbildung. Infolgedessen gab es im Altertum ein wirkliches politisches Leben. Die Politiker zerfielen in Begabte und Unbegabte, aber keineswegs in Berufene und Unberufene. Man denkt mit modernem Entsetzen an die Mißstände in Griechenland und Italien, an die athenische Demokratie und die römische Plebs — nun ja: aber wenn sich die Menschen wirklich für staatliche und militärische Dinge interessieren sollen, dann müssen sie auch in alles dreinreden dürfen. Heute interessieren sich für Politik nur einige Fachmenschen, die auf diese Dinge ihr ganzes Leben lang gedrillt wurden, und einige beschränkte Provinzler und Kleinbürger, die kein besseres Biergespräch wissen. Der Gebildete liest in der Zeitung nach, was passiert ist, und wirft sie weg. Das ist heute unsere Stellung zur Politik. ‚Deutsches Reich‘, ‚Großbritannien‘, ‚Vereinigte Staaten‘ sind staatsrechtliche Begriffe, und sonst nichts; aber ‚Rom‘ und ‚Athen‘ waren lebendige politische Realitäten.

Eine ähnliche Entwicklung hat auch unser religiöses Gefühl genommen. Heute ist die Religiosität eine Spezialität bestimmter Menschen, die acht Semester Theologie studiert haben. Im Mittelalter und in der frühen Neuzeit war der religiöse Mensch ebenso Amateur, wie es der politische Mensch im Altertum war. Es mußte niemand nachweisen, ob er auch die nötigen Schulen oder Weihen habe, um in diesen Dingen mitsprechen zu dürfen. Daher waren religiöse Bewegungen und Neuschöpfungen, Wiedergeburten des Glaubens nichts Seltenes. Die Religiosität konnte sich aus sich selber heraus reorganisieren, wenn sie zu zerfallen drohte. Das war nur dadurch möglich, daß jeder Außenseiter mittun durfte. Denn die neuen Gedanken kommen fast immer nur von den Außenseitern. Der Fachmann, auch der geistig überlegenste, steht immer zu sehr in seinem Berufskreise, er ist daher fast nie in der Lage, eine wirkliche Revolution hervorzurufen: er kennt die Tradition zu genau und hat, ob er will oder nicht, zu viel Respekt vor ihr. Auch weiß er zu viel Einzelheiten, um die Dinge noch einfach genug zu sehen, und gerade dies ist die erste Bedingung jeder wirksamen Neuentdeckung. Denn wertvoll und fruchtbar sind immer nur die einfachen Gedanken.

Die Beispiele ließen sich noch beliebig vermehren. Erinnern wir uns an das Kunstleben der Renaissance. Jeder durfte malen, dichten

und musizieren, natürlich auf die Gefahr hin, sich gehörig zu blamieren; aber Empfehlungen einflußreicher Kritiker und Älteste von Universitätsprofessoren brauchte man damals noch nicht, um überhaupt vor die Öffentlichkeit treten zu können. Ferner waren damals das Raubmachen, der Straßenkampf, das Ueberfallen von Menschen und ähnliche Gewaltakte auch noch nicht die Spezialität einiger vom Staat dazu sorgfältig vorbereiteter und approbierter Berufsmenschen. Jeder nur einigermaßen zur guten Gesellschaft gehörige Mensch konnte vortrefflich schießen, stechen und totschiagen. Es ist ja natürlich sehr zu begrüßen, daß diese Dinge heutzutage in geordnetere Bahnen gelenkt sind, daß sie nur in sehr großen Zwischenräumen und unter staatlicher Oberleitung stattfinden, aber das eine läßt sich nicht ableugnen, daß die Menschen damals auf diesem Gebiete unvergleichlich talentierter waren und weit Vorzüglicheres leisteten als heutzutage.

Mit einem Wort: die menschlichen Betätigungen haben nur so lange eine wirkliche Lebenskraft, als sie von Dilettanten ausgeübt werden. Es ist im Grunde daran nichts Unnatürliches; paradox ist das Gegenteil. Und zwar aus zwei Gründen. Erstens weil beim Dilettanten, beim Amateur das, was er gerade betreibt, nichts von ihm Losgelöstes ist, sondern sich mit seinem ganzen Menschen deckt. Er ist nicht gewissermaßen in zwei Hälften gespalten: die Vormittag- und Nachmittaghälfte schreibt mit großer Emsigkeit, Sachkenntnis und Sorgfalt eine Geschichte des spanischen Erbfolgekrieges, ist unter diplomatischen Finessen, Generalstabskarten, Kanonaden, brennenden Kastellen und eleganten Kurtisanen zu Hause, und die Abend- und Nachthälfte sitzt im Wirtshaus und spielt Skat. Das sind keine lebendigen Identitäten. Aber die Memoiren und Geschichtsbücher aus früheren Zeiten waren das. Und so ist es mit allen Dingen, die berufsmäßig betrieben werden. Man kann im Gegenteil sagen: sie alle haben etwas Dilettantisches, irgendeine Einseitigkeit, Beschränktheit, Subjektivität, einen zu engen Gesichtswinkel. Nur beim Dilettanten decken sich Mensch und Beruf; und darum strömt bei ihm der ganze Mensch in seine Tätigkeit und sättigt sie mit seinem ganzen Wesen, und dann entstehen jene wirklich mit Blut gefüllten, reichen Schöpfungen, die voll von sachlichen Fehlern und Ungeschicklichkeiten sind, die aber kein gelernter Fachmann jemals zustande bringt.

Der zweite Grund dafür, daß nur Dilettantismus fruchtbar ist, liegt darin, daß der Dilettant von seinen Fähigkeiten und sogar von seiner ganzen Tätigkeit so gut wie nichts weiß. Er schafft vollkommen unbewußt, ganz von selber, wie ein Baum, der Früchte abwirft. Es kommt ihm niemals in den Sinn, nach seinem ‚Können‘ zu fragen. Können: diesen Begriff kennt er gar nicht. Er wird auch niemals gewahr, daß er ‚arbeitet‘. Für ihn ist das keine Arbeit; er könnte ebenso gut Essen und Trinken als mechanische Arbeitsleistung werten.

Nun sind aber gerade die Tätigkeiten, von deren Wesen und Bedeutung man nichts weiß, die allwertvollsten, eigentlich die einzig wertvollen. Der Mensch, und zumal der Künstler, gleicht einem Schlafwandler: er setzt mit größter Sicherheit seinen Fuß über Abgründe, klettert äußerst gewandt über Dächer und Türme, aber wenn man ihn anruft und ihm expliziert, was er da mit größter Geschicklichkeit vollbringt, so fällt er sofort herunter. Es ist daher sehr fraglich, ob die günstigen Lebensverhältnisse, in die die Dichtkunst jetzt geraten ist, für ihr wirkliches Leben eine Förderung bedeuten. Sie hat viel nach außen gewonnen, aber vielleicht hat sie daneben ihre beste, innere Kraft verloren.

(Schluß folgt)

Winter / von Peter Altenberg

Eine Dame der ‚Gesellschaft‘ sagte: „Wozu ist dieser Peter Altenberg überhaupt im Winter auf dem Semmering?! Er geht immer nur auf dem ‚Hochweg‘ auf und ab, betreibt keinerlei Sport; was hat er also von dem Winter?!“

„Gnädige Frau, wenn ich einen einzigen flüchtigen Blick werfe in die Winterlandschaft vor meinem Fenster, Pinkenogelbäume, verschneites Gartenhäuschen, verschneite Holzlager, verschneite Telefonstangen, verschneites Heizhaus, so habe ich mehr Impressionen, Melancholien, Sehnsucht, Verzweiflung und romantische Ergebung, als Sie alle zusammen, wenn Sie die ‚Jourjausen‘ in ‚Wintersport‘ umwandeln! Beethovens Adagio der Sonaten, Hugo Wolfs Lieder, Griegs Gesänge kamen aus Betrachtung und innerer Einker, nicht aus Dezentralisationen, Betäubungsmitteln für innere Leere, Tam-Tam, um seine eigene Stummheit nicht zu hören! Die Menschheit wird sich durch mich nicht beirren lassen, aber ich auch nicht durch sie! Ich sehe, daß die Brennesseln trotz Schnee und Winterkälte noch da sind, greisenhaft eingeschrumpft und dennoch erkennbar, von ihrem sommerlichen Graugrün her, daß Distelfalter und Admirale anzog und braune Schnecken. Ich sehe, daß der Winter romantischer ist als der Sommer, der wahllos sein Grün, seine Hitze spendet, spendet und spendet; jedes Kind kann da Sträucher pflücken und übermütig werden; aber der Winter kargt mit seinen Schätzen, spendet eigentlich nur dem Dichter, dem Träumer! Es gibt überhaupt wenig schicksalsergebene Menschen; die meisten wollen dem Glück „ein Schnippchen schlagen“, corriger la fortune, de n'avoir pas assez coeur! So kommt es, daß man die „romantische Poesie“ des bequemen ebenen ‚Hochweg‘ am Semmering mißachtet, vom Menschen verlangt, daß er sich erschöpfe, um die Pracht des Winters zu genießen! Auge, Auge, wann wirst Du siegen, als stummer, einfacher, liebevoller Betrachter?!“

Der Zorn des Achilles

Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus (dem Agamemnon seine Briseis genommen hat): so beginnt der erste Gesang der Ilias, und so könnten auch alle folgenden Gesänge beginnen, weil dieser Zorn nicht wenig Zeit braucht, um sich auszutoben. Denn erst am Ende des vierundzwanzigsten Gesanges ruht Achilleus im innersten Raum des Gezeltens, und ihm liegt zur Seite wieder des Brises rosige Tochter. Aus dieser Geschichte hat Wilhelm Schmidtbonn ein Drama — leider nicht von drei Akten, sondern von acht Szenen gemacht, für das vor allem Homers Schluß nicht in Betracht kam. Es ist das Vorrecht des Epos, unzählige mörderische Kämpfe in einen stattlichen Festschmaus ausklingen zu lassen. Um für ein Drama tauglich zu werden, mußte Achill sterben. Um seinen Tod nicht untragisch wirken zu lassen, mußte der Dichter ‚Schuld‘ auf ihn laden. Bei Schmidtbonn wird Achill ein Michael Kohlhaas der Antike, der, einmal erregt, ganz außer sich gerät und blindlings rast, um zu seinem Recht zu gelangen. Diesen Achill trifft es weniger schwer, daß er Briseis entbehren soll, als daß man ihn zu Unrecht um sie gebracht hat. Man hatte sie ihm geschenkt: man durfte sie ihm nicht bloß deshalb rauben, weil Agamemnon seine Chryseis hatte hergeben müssen. Darüber kommt er nicht hinweg. Unrecht ward mir getan! Hier sitzt ein Mann, dem Unrecht ward getan! Ist Vaterland ein Ding, das Unrecht tun darf ohne Scheu? Um diese eine Frage kreisen unablässig seine Gedanken. Sie vergiftet sein Blut, benebelt sein Hirn, verhärtet sein Herz. Erst als sein Zorn vertobt ist, weil er großartig und mitteillos wie ein Naturereignis auf die Griechen und auf Hector niedergegangen ist, erkennt oder ahnt er doch wenigstens: daß erlittenes Unrecht nicht berechtigt, es hundertfach, an Schuldigen wie an Unschuldigen, zu vergelten; daß höchstes Recht höchstes Unrecht wird; daß diese kluggefügte Welt die Maße seines Selbstgefühls, seiner Herrschsucht, seines Trostes und seiner Zerstörungstraft zu sehr beengt; daß, kurz, des Adlers Platz nicht unter Krähen ist. Diese Erkenntnis oder Ahnung macht ihn schwach und stark zugleich: er springt freiwillig, freudig, ungerüstet und laut singend zu sicherem Tod dem Feind entgegen.

Es schadet nicht, sondern nützt, daß Schmidtbonn hier zwei Tragödien zu einer vereinigt: daß er das Schicksal des arglos reinen Menschen, der nicht groß zu sein brauchte, unter den arglistigen und unreinen Menschen, und daß er das Schicksal des Genies, das weder

naiv noch untadelig zu sein brauchte, unter den Durchschnittsmenschen dargestellt hat. Dies oder das allein hätte das Drama vielleicht monoton bleiben lassen. So aber ist Achilles reich genug, um uns von Anfang bis zu Ende in Atem zu halten. Wo er ist, sind Götter, auch ohne daß Götter sind. Kein Apollon betäubt den tapfern Patroklos, kein Zeus sendet den Achaïern stäubenden Wind entgegen: Achilles grollt, und schon entvölkert sich die Erde. Aber was wäre die bloße Bären- oder selbst Löwenhaftigkeit! So ist denn nicht wahr, was ein Schmeichler zu Agamemnon sagt: „Er ist nur stark, du klug.“ Achills wundervolle Tumbheit und Dumpsheit wird niemals Dummheit. Zum mindesten verfeinert seine Stärke sich da, wo er liebt, zu Scharfblick und Seelenzartheit. Wenn es um Patroklos geht, so wittert er in jedem Falle, woher ein gefährlicher Rat stammt; und wenn es um Briseïs geht, so ist er nicht Herr und Gebieter, sondern Ritter. Sie hat er lieb; allein mit Aug und Armen hängt er an dem Jüngling. Der ist ihm seines Lebens tiefste Freude. Zum Glück nicht mehr. Auch Unterlassungen sind dichterische Verdienste. Freilich war von Schmidtbonns Geschmack nicht zu befürchten, daß er Achills Beziehung zu Patroklos erotisch trüben würde. Aber daß er die Episode der Briseïs nicht ausgebeutet, daß er, zum Beispiel, die Szene vermieden hat, wo sie sich den Agamemnon nicht zu nahe kommen läßt: dafür soll ein Dichter besonders bedankt sein in der Zeit Ernst Hards, der aus solch einer Szene fünf Akte zu machen pflegt und uns nach seiner ‚Gudrun‘ hoffentlich auch eine ‚Briseïs‘ schenken wird. Schmidtbonn ist in diesem Männerstück prachtwoll und unbeirrt und in jedem Sinne männlich geblieben.

Aber warum hat er, der mit gutem Recht den Homer bald ganz aus dem Spiel gelassen, bald wörtlich übernommen, der also vor einer Vorlage von wahrhaft kosmischer Größe sich selbst weder überschätzt noch unterschätzt hat und jedenfalls so mit ihr umgesprungen ist, wie ein freier Künstlersinn es sich immer erlauben sollte: warum hat er nicht noch viel entschlossener alles epische Beiwerk abgestreift? Es ist schuld, daß auf einen kunstreich gedrunghenen, eminent dramatischen ersten Akt zwei Akte folgen, die eben nicht geschlossene Akte sind, sondern in Szenen zerfallen, zerplittern. Am Schluß des ersten Aktes vergräbt Achill sein Schwert und seine Rüstung: am Anfang des zweiten Aktes sind die Griechen bereits in Verzweiflung. Diese Kurzangebundenheit wäre auch für den weiteren Verlauf eine dramaturgische Notwendigkeit. Daß nach neunjährigem Krieg Troer wie Griechen den Frieden herbeifließen, daß aber hier wie dort bestimmte Elemente einen endlosen

Krieg einem ehrlosen Frieden vorziehen würden: das setzen wir als selbstverständlich voraus. Diese Mischstimmung von Friedenssehnsucht und Nationalgefühl hätten uns dreißig flammende Verse viel eindringlicher übermittelt als die beiden langwierigen Szenen, die Schmidtbonn nicht entbehren zu können glaubt. Aus lauter Angst, am Ende nicht gründlich genug zu motivieren, ermüdet er den Anteil an der seelischen Entwicklung Achills, auf die nicht bloß uns, sondern doch auch ihm alles ankommt. Er durchmisst treu und gerade den Weg, den er sich vorgesetzt hat. Er weiß noch nichts von Verkürzungen, Ueberschneidungen, zeiter sparenden Abzweigungen. Dabei ist bemerkenswert und für Dramatiker höchst lehrreich, wie hart gehämmerte Verse ihren stählernen Charakter in demselben Augenblick verlieren, wo sie in gemächlichen Szenen gesprochen werden. (Ausführlich hat diese Verse Bab hier am dritten Februar 1910 analysiert.) Je nach dem, ob das Drama stürmt oder schleicht, wirken Schmidtbonns homerische Helden, die in beiden Fällen kaum ein überflüssiges Wort reden, ehern oder geschwäßig.

Es gab trotzdem eine fast durchweg leidenschaftlich lebendige Aufführung, dank den wichtigen und auch einigen unwichtigen Einzelleistungen. Die Regie war einen kräftigen Hauch von Meer, vor allem aber die Belebung, die Durchglutung der Massen schuldig geblieben. Das fiel um so mehr auf, als ganz offenkundig Schmidtbonn in der Gestaltung seiner Massenszenen sich von Reinhardt beeinflusst zeigt, und als es insolgedessen das Theater eigentlich nicht schwer gehabt hätte, dem Dichter das nachzuschaffen, was es ihm selber vorgeschaffen hat. Nur daß eben nicht Reinhardt der Regisseur war, sondern Hollaender. Er hat die Talente des Ensembles keineswegs gehindert, Poesie, Phantastik, Farbe, Würde und, was sonst etwa nötig ist, aus sich herauszuschleudern oder zu stellen. Der junge Herr Danegger durchleuchtete und formte zugleich den kurzen Bericht des Eurypphos wie ein alter Meister, der das Glück gehabt hat, künstlerisch nicht im geringsten zu altern: wenn dergleichen schidlich wäre, hätt' ich Da Capo geschrien. Patroklos war Moissi, also der Glanz, die Jünglingshaftigkeit, der Wohlklang, die Liebenswürdigkeit in Person: Achill ist zu verstehen. Wegener hat denn auch am meisten mit der klaglosen Klage um den Freund ergriffen, mit dem tonlosen Ton eines Menschen, der hinfort zu schauriger Einsamkeit verdammt ist — oder zum Tode. Nachdem Wegeners Achill sich zum Tode verdammt hat, stirbt er, wie er zu Lebzeiten seines Patroklos gelebt hat: randvoll von elementarer Kraft, unbändig wild bis an die Grenze der Tierheit und dabei

doch geabelt, königlich, bezwingend schmerzenreich. Möglich, daß Wegener anders aussieht, als man sich den Achill bis heute vorgestellt hat. Aber nicht das Gesicht entscheidet, sondern die heroische Wesensmelodie eines Mannes von strotzender, von wahrhaft reifer Männlichkeit, und sie hat Wegener so vollkommen getroffen, wie sie nach Matkowskys Tode kein deutscher Schauspieler zu treffen vermöchte.

Drama / von Robert Walser

Man leidet ja, wie ich mir einbilde, vornehmlich an der Gleichartigkeit, und wir Menschen begehen vielleicht die größte Sünde dadurch, daß wir zu wenig verschieden sind und uns nicht lebhaft genug gegenseitig interessieren. Je klüger wir zu werden meinen, desto mehr machen wir uns uninteressant, und hierin liegt ein Bruch des menschlichen freundschaftlichen Lebens. Da lieben sie einander und begraben einander unter den Schutt und unter den Dampf einer tödlichen Langeweile. Und vergeblich fragen sie sich, wie das möglich ist, und wie das alles so hat kommen müssen. Sie sind alle so schrecklich gleich, und Frauen und Männer, was sind sie viel Unterschiedlicheres als Teilnehmer derselben verflachenden und ermattenden, schönggeistig angehauchten Geselligkeit. Der Zauber des entgegengesetzten Geschlechtes wird abgerieben durch die mitten im guten Ton herrschende, nach allen Seiten hin spielende und springende Sittenlosigkeit, und was von Mann und Frau übrig bleibt, ist eine gemeinsam empfundene häßliche Angst vor der Leere, Unreinlichkeit und Bedeutungslosigkeit der Tage, die da gehen und kommen. Die Ehen sind vielfach Gräber, und das Entzücken verwandelt sich in trübende, murmelnde, erbleichende Gleichgültigkeit. Und Kinder sind wir. Ungezogenheit spielt die wichtigste Rolle. Und deshalb, ja deshalb sind die Menschen uninteressant. Sie sind uninteressant, weil sie ungezogen sind. Die paar Dummheiten und Schlechtigkeiten, die wir uns gegenseitig mit einem fürchterlichen kreisähnlichen Rehraus und Reherein offenbaren, sind null und nichts im Vergleich mit den Herrlichkeiten, die im wahrhaft gebildeten und schicklichen Menschen wohnen. Die Albernheit und die Herzlosigkeit haben einen glanzlosen Blick und ein in jedem Sinne fades und langweiliges Benehmen. Wir sterben und entmenschen an unsern Trägheiten, und was wir uns erdreistet haben zu verachten, Sitte und Ordentlichkeit, sind die Träger jeder hohen Kultur und die Blüte eines jeden schönen und interessanten Lebens gewesen. Warum langweilen wir uns? Weil wir nicht tapfer sind. Warum sind wir uns uninteressant? Weil wir schlecht sind. Warum sind wir uns gegenseitig unerquicklich? Weil wir keine Sitte und keine Art haben.

Reinhardts Nibelungen / von Julius Bab

Was war der Grund? Hatte Reinhardt nach der Millionen-Orgie seines londoner Inszenierungswunders endlich alle unbedingten Herrscherinstinkte des entfesselten Regisseurs befriedigt? Wollte er seinen Mahnern daheim beweisen, daß er in allen bunten Spielen der Freiheit nicht verlernt habe, der königliche Diener der Dichter zu sein, daß er noch in brüderlichem Genie den Bühnenleib für große dramatische Geister zu schaffen wisse? Oder war es die so prunkend angekündigte und hernach so ledern triviale Ausführung des königlichen Schauspielhauses, die seinen Ehrgeiz stachelte? Hatte ihn die glänzende Entfaltung seines Männer-Ensembles in den „Offizieren“ angeregt, seine Spieler einmal in dieser männerreichsten Dichtung zu sehen? Gleichviel. Wir haben Reinhardts „Nibelungen“, haben das große Hebbelsche Werk, aus all der staubigen Konvention des Heldenstückes herausgerissen, in eine lebensprühende, szenische Gestalt gehoben! eine Gestalt, an der uns alles neu scheint, weil es die erste, echte, alte Wahrheit wieder ist, die in der Seele des Dichters lag, und die nur ein gleichgeborener szenischer Schöpfer zu schauen und zu verkörpern vermag. So wollen wir uns nicht um die Gründe kümmern, aus denen uns dies Glück widerfuhr: wir wollen nur dankbar und froh sein.

Das Vorspiel mit seinen breiten epischen Berichten, seiner geringen dramatischen Spannung ist immer eine Gefahr. Reinhardt überwand sie durch stärkste, bildmäßige Konzentrierung und reichste rhythmische Nuancierung. Die Halle der Könige von Burgund war fein unübersichtliches Museum mittelalterlichen Mobiliars wie im königlichen Schauspielhaus: eine kurze Szene, von drei mächtigen Rundbogen begrenzt; in der Mitte und schräg rechts sind Ausblicke auf Zinnen und Baumwipfel, die durch ihre Entfernung einen Begriff von mächtigen, dazwischengelagerten Höfen geben; im linken Bogen sieht man eine mächtige in das Gebäude hineinführende Freitreppe. (Das Ganze mit einem leichten Anklang an Wunderwalds Entwurf zu den kölnen Nibelungen, aber nicht so puritanisch blass, nicht so akademisch weiß, sondern königlich kräftige rot-blaue Farben.) Zum Anfang liegt freilich noch alles in einem fröstelnden Morgengrau, das erst langsam der Morgenröte weicht; und wenn Volker im Winkel zwischen den beiden Fensterbögen zu erzählen beginnt von den Schrecken Jienlands, so kommt seine Stimme wie aus dem Unsichtbaren und bannt die Hörer auf den Bänken rechts und links mit unheimlicher Macht. Dann bricht das Licht durch: in einem Schauer von Frühglanz erscheint Siegfried auf der Freitreppe. Nicht mit ein paar bunten Statisten, sondern, wie es beim Dichter vorgeschrieben steht, mit seinen zwölf Reden: alle stahlweiß gepanzert — der Führer hebt sich nur durch ein paar goldene

Zierate an Helm und Waffen ab — bilden sie in ihrem gleichförmigen Eintritt eine Lichtwolke, aus der der Held von Niederland wie eine Sonne hervortritt. Während dann Riemhild und Ute dem Steinwurf zusehen (eine Szene, die im liebenswürdigsten Scherzo behandelt wird), ist es ganz Tag geworden, und wenn Siegfried hernach auf Volkers Platz sitzt und erzählt, so liegt über ihm vollstes Morgenlicht.

Brunhilds Sitz in Isenland scheint weniger ein Bau als eine schwarze, aus dem Stein natürlich gewachsene Grotte; nur aus ein paar ganz hochgelegenen Oeffnungen springt rotes Licht herein. An allen vier Ecken führen portallose Gänge aus dem quadratischen Raum; an der linken Wand auf erhöhtem Fels sitzt Brunhild in Goldpanzer und purpurnem Mantel, lange ein stummes, märchenhaft erschütterndes Bild, ehe sie das erste Wort spricht. Wenn Siegfrieds Ankunft gemeldet wird, strömen die Mägde der Königin in roten Schleiern wie ein Feuerstrom von allen Ecken herein und hocken wie Flammen rings auf dem schwarzen Gestein. Es erscheint Siegfried mit den Burgunden, und in den graublauen Reisemänteln, die alle gleich bedecken, bilden die Helden wieder eine farbig-geschlossene Masse, fremd und fröstelnd in dieser Unterwelt. Wenn dann die Vision der Brunhild anhebt und sich in ungeheurem Crescendo steigert, beginnen die menschlichen Flammen an der schwarzen Wand zu zucken — und, ein flüsternder, murmelnder und schließlich heulender Chor, umbräusen sie ihre Prophetin. Geängstigt drängen sich die Männer in der Mitte immer mehr und mehr zusammen; nur Siegfried beruhigt sie mit seinem sicheren Lächeln, und Hagen steht fest und achtsam zur Seite.

Die folgenden beiden Akte hat Reinhardt nicht, wie der bequeme alte Schlendrian es will, in eine Szene gepfercht. Wir sind zunächst auf einer mächtigen Freitreppe über dem Rhein, von dem weißen Segelspitzen heraufgrüßen und Baumwipfel vom Gestade. Hier, wo sich der Einzug der Paare und Siegfrieds Werbung zuträgt, ist alles Sonne, Vogelfang und Helle, große, weite Luft. Der festlichste Gegenstand zu der nordischen Unterwelt, aus der man kommt. Wenn aber mit dem blumenstreuenden Volk sich der festliche Jubel verlaufen hat, und Gunther, Hagen und Siegfried allein zurückbleiben, um den gefährlichen Pakt zur nächtlichen Ueberwindung der Brunhild zu schließen, so wirken die drei Gestalten, die auf der leeren Terrasse einsam gegen den hohen, fahler gewordenen Himmel stehen, höchst bedeutend und fast beängstigend.

Im nächsten Akt ist man dann wieder zwischen Steinen im Schloßhof der Burgunden, rechts und links von mächtigen Bauten eingefast, deren Zinnen man nicht mehr sieht; fast den ganzen Hintergrund nimmt das Portal des Domes ein, zu dem eine kurze, wuchtige Treppe hinaufführt. (Zum ersten Mal gab diese Szenerie der Domtür, um deren Schwelle doch der ganze Streit entflammt ist, den richtigen

Aktzent.) Hier kämpften die beiden Königinnen ihren Kampf und das mächtig hereinströmende und an den Mauern drängende Volk machte mit seiner herausgearbeiteten Parteinahme, seiner wachsenden Erregung, seinen Schreidenschreien eine mächtige Begleitmusik, aus der sich die Stimmen der beiden Frauen, mit einem prachtvollen Tempo und noch wundervolleren Stößen gegeneinander gesetzt, doppelt mächtig hervorhoben. Kriemhild geht in den Dom und Brunhild taumelt die Treppe herab mit einem Schrei, der die Bühne leer setzt. Von jetzt bis zum Schluß verharret sie unbewegt mit ihrer Magd rechts vorn — wenn Kriemhild aus dem Dom zurückkommt, stehen zwischen ihnen schon die Helden in der Mitte der Bühne; Brunhild blickt die Gegnerin nicht mehr an, und schleudert ihren eisernen Racheruf schauerlich wirksam direkt in den Zuschauerraum und doch — psychologisch ganz wahr — ins Leere.

Der vierte Akt mit seinen immer wechselnden Gruppen, seinem geringen dramatischen Fortschritt bietet eine Gefahr, die Reinhardt durch ein wirbelndes Tempo beseitigt. Es ist nicht die bequeme Halle des Vorspiels, sondern ein zu ebener Erde gelegener Bogengang, durch den man undeutlich die Bewegung auf dem Hofe, Kriegs- und Jagdzurüstungen sieht, ein Lärm, aus dem sich die verschiedenen Gruppen natürlich ablösen können.

Es kommt der fünfte Akt: die kaum zu verfehlende Szene von Siegfrieds Ermordung im Odenwald — doch wieder bereichert um köstliche Nuancen — und dann, ein ganz besonderes Kunstwerk Reinhardts, die Szene in Kriemhilds Gemach. Der kleine, niedere Raum hat zwei Rundfenster an den schrägen Seitenwänden. Dazwischen aber eine besonders breite Tür. Wenn die aufgeht, so sieht man über Siegfrieds Leiche hinweg in einen tiefen Gang, der sich über den ganzen Palast zu verzweigen scheint. Während Kriemhild über dieser Leiche liegt, bricht das Mordgeschrei im Hause aus: Jammern und Weinen der Mägde erfüllt den Hintergrund, während vorn sich die dunkle Gruppe der Reden sammelt. In der Mitte aber, auf der Schwelle, zwischen Fackelschein und Tageslicht steht Kriemhild allein und erhebt ihre Klage. Und zum Schluß dieses Aktes und des ersten Teils: der Dom. Eine schmale, tiefe Szenerie; schräg aufwärts zum Altar steht der Katafalk in dem sehr hohen, romanischen Bau. An seinem Kopfe, das Gesicht uns zugewendet, steht erst der Kaplan, der den pochenden Toten hereinläßt. Aber bald verdrängt ihn Kriemhild. Von oben herab schmettert sie nun ihren Fluch auf die Sippen, die sich vorn am Fuß der Bahre versammeln, und aus deren Mitte sich langsam der schwarze Hagen löslöst. Mit dem gellenden Aufschrei der verzweifelnden Mutter wirft sich schließlich Ute zwischen die streitenden Kinder, am Fußende des Sarges zusammenbrechend, während Kriemhild von oben her über den Sarg fällt. Mit dem letzten Wort

stürzt auch schon der Vorhang über die verstummende, im flackernden Kerzenlicht gleichsam sterbende Szene.

Es folgt, aus diesem drohenden Schluß organisch herauswachsend: Kriemhilds Rache. Rüdegers Werbung vor den Burgunden geschieht wiederum nicht nach der bequemen Konvention in der Universal-Halle des Anfangs, sondern in einem düsteren Rundsaal bei Fackellicht, dessen Bild alles angstvolle Schwanken des schlechten Gewissens zu verkörpern scheint. Kriemhilds enges, steinernes Gemach mit dem einen großen Fenster sehen wir dann im Grauen des nächsten Morgens nach dieser nächtlichen Beratung; ein roter Sonnenaufgang begleitet ihren verhängnisvollen Entschluß.

Zweiter Akt: die Fahrt der Burgunden. Das Donau-Ufer sehen wir nachts beim Mondlicht; nur ein paar riesige graue Büsche stehen am Ufer einer Wasserfläche, wie sie so endlos feucht allein die Kunst der Reinhardtischen Bühne mit den Lichtwundern ihres gemauerten Horizonts vortäuschen kann. Darauf noch einmal in Sonne, Licht und bunter Fröhlichkeit die Halle von Bechlarn: von allen Seiten grüßt schon der Garten herein; bald verfehlt uns ein Ruck der Drehbühne mitten zwischen seine hohen Baumgänge; vor uns beginnt die Sonnenscheibe zu sinken, und wenn am Ende Dietrich von Bern den Burgunden seine Warnung zukommen läßt, so steht er mitten im Baumgang vor dem Abendlicht; wie ein drohendes Gespenst zerstört seine riesige Erscheinung diese letzte Fröhlichkeit.

Dann hebt, mit dem dritten Akt, der letzte Kampf an. Auch hier hat Reinhardt keine bequeme Universal Szene geschaffen, sondern die Fähigkeit seiner Drehbühne zu einer völlig geschlossenen Folge sechsmal wechselnder Szenenbilder benutzt, die nun, wo es wesentlich auf Massenbeherrschung und rhythmische Ensembleführung ankommt, das Außerordentlichste leisten, ohne unsere Erwartungen einer Reinhardtischen Inszenierung gegenüber zu übertreffen. Der Zusammensturz des brennenden Saals war wieder eins von Reinhardts technischen Wunderwerken, aber diesmal eines, das meisterhaft im Dienste dichterischen Sinnes stand. Denn während die Trümmer bis an die Rampe vorrollen, die ganze Bühne in ein Ruinfeld verwandeln, stehen schließlich die Ueberlebenden wirklich in einem glühenden und rauchenden Trümmerfeld, bei fallendem Tageslicht — als das Bild des letzten großen Untergangs unvergleichlich gerahmt.

*

Alle diese szenische Kunst, die jeder Station des Werkes ihre äußerste szenische Kraft entlockte, wäre nun doch der Rahmen ohne Bild geblieben, wenn nicht der große Regisseur die Hauptdarsteller in den tiefgründigen Kontrasten von Barbarentum und Christentum geführt hätte, die schwachen Elemente der Christen-Partei sorgsam sammelnd und verstärkend, die Barbarenwelt in immer größere

Grade formloser Wildheit langsam hineinsteigernd. Dies wiederum konnte nur gelingen, weil Reinhardt vorher eine Besetzung zustande gebracht hatte, in deren Gelingen sich Glück und Verdienst köstlich verketteten. Ist schon der Besitz dieses außerordentlichen, langsam gesammelten Männermaterials mindestens eben so viel Verdienst wie Glück, so zeugt die Art des Gebrauchs, die Reinhardt diesmal davon machte, von großer Weisheit. Für den Siegfried, dessen Gestaltung im ersten Teil doch entscheidet, lagen zwei gleich falsche Besetzungen gleich nahe. Die vox populi hätte um der blond-deutschen Geste willen Raghler, die zum Exzentrisch-Nervösen neigende Tradition des Hauses Moissi, den genialischen Knaben, verlangt. Reinhardt griff mitten durch und traf das Rechte. Wassermann, der unlängst als preußischer Leutnant schon alle Lichter unbewußtlich heitern Selbstums hatte spielen lassen, brauchte nur um einen leisen Grad festlicher in der Haltung, um zwei Grad unschuldig jünger im Ton zu werden, und war Siegfried, der Held, sprudelnd und strahlend in leuchtender Jugend, so stark und genial sicher, so edel töricht, so frei von jeder Konvention in Lebendigkeit funkelnd, wie er noch nie auf einer Bühne stand. Und es war auch weise von Reinhardt, auf diesen großen Künstler im zweiten Teil nicht verschwenderisch eitel zu verzichten. In grauen Locken kam Wassermann als Markgraf Ruedeger wieder und gab der Verzweiflung des gütig-tüchtigen Alten so ergreifenden Ton, wie vorher seinem sterbenden blonden Helden.

Die zwei Künstler aber, die Reinhardt so ausgespart hatte, fanden die wichtigste Verwendung: Raghler, der als Siegfried gewiß köstliche Momente linkischer Unschuld, aber schwerlich dieselbe immer bewegte Leichtigkeit gehabt hätte, die bei Wassermann vor aller Süßlichkeit und Gewalttätigkeit schützt — Raghler war der völlig ideale Hagen. Er war edel genug, um nie gemein, grimmig genug, um nie harmlos zu werden. Er hatte die Wucht des Helden, der jedem Sturm steht, und vor allem den verbissenen Gram des Zweiflers, der unauslöschlichen Neid gegen den leichten Genius im Busen trägt. Vielleicht ist nach allen Tiefen und Abgründen Raghlers Naturell nie einer günstigeren Rolle begegnet. Vielleicht hat das melancholische Erz seiner Stimme nie erschütternder gedöhnt, als auf Ekels Burghof an jener Stelle, da eine letzte Menschlichkeit, das Mitleid mit der jungen Blüte Giselhers, den totentschlossenen Reden anrührt:

Der Tod steht aufgerichtet hinter uns,
ich wickle mich in seinen tiefsten Schatten,
und nur auf ihn fällt noch ein Abendrot.

Wassermann wäre wahrscheinlich ein viel zu interessanter, komplizierter, Wegener ein zu verbohrt wüster Hagen geworden. Raghler gab die düstere Klarheit, das Edle in diesem Grimm unübertrefflich.

Moissi aber, der sicherlich ein ebenso liebenswürdiger wie un-

heldischer Siegfried geworden wäre, war eben darum der hinreißendste König Gunther. Er hat diese Rolle neu geschaffen; er hat sie überhaupt zum ersten Mal gespielt. Der Darsteller am Gendarmenmarkt hatte sich immerhin bemüht, den Schwächling zu charakterisieren; aber er war uns das Edle und Königliche schuldig geblieben, das in diesem Schwächling von vorn herein leben muß, weil es sich im Untergang so heldenhaft und vornehm entfaltet. Ein jeder kann sich denken, wohl keiner kann es beschreiben, wie der Darsteller des Hofmannsthalschen Aeon diese Aufgabe löste: wie er diesen königlichen Schwächling, der immer über seine Kraft strebt und sich deshalb in Schuld verwickeln muß, im rastlosen Feuer des Blickes, im schwach nervösen Spiel der Hände, im ungedulbigen Flackern des Tons malte; wie er den bleichen Verbrecher zum Mord und nach dem Mord beben ließ, und ihn doch nie jenes Nestes königlicher Haltung, besserer Kraft beraubte, der ihm im letzten Teil der Dichtung dann zu einem so reinen und sühnend großen Ende verhilft. Wie er in Rüdegers verdüstertem Garten nach Dietrichs Warnung Hagen auf die Schulter schlägt: „Komm nur, Tod“, das war bei einem ganz leichten, bitteren Lächeln der Lippen, mit einem unmerklichen Hochmut der Kopfbewegung, so menschlich, so heldenhaft, so königlich zugleich, daß es niemals vergessen werden wird. König Gunther war hier zum allerersten Mal eine Hauptgestalt der Dichtung, wie es der menschliche Sinn der Sage will, und wie es Hebbels Verse zum mindesten möglich gemacht haben.

Um diese drei Hauptgestalten war eine Fülle fast ebenbürtiger Gestalten versammelt. Voran Wegeners König Ethel, der unter edler Selbstbeherrschung die hunnische Wildheit so glaubhaft blitzen ließ, der so echte Spuren asiatischen Eroberertums in Griff und Ton hatte, wie sie dieser König, um nicht lächerlich zu sein, allerdings besitzen muß, wie sie aber so vollkommen uns bisher noch kein Darsteller Ethels gezeigt. Aus Diegelmanns mehr bürgerlichem Naturell hatte die Zucht des Regisseurs erstaunlich viel von der mythischen Wucht und Würde Dietrichs des Erlösers herausgeholt. Winterstein, als Spielmann um einen Grad zu wenig phantastisch und lyrisch, war doch als der unerschütterliche Freund und Todesgenosse Hagens ein vollkommener Partner Kahlsers. Den Dankwart gab Herr Breiderhoff sehr gut als den etwas gemeineren Bruder Hagens. Wiensfeldt und Arnold waren zwei groteske und doch sehr gefährliche Sonnenboten. Und der junge Herr Wörz konnte endlich wieder einmal sein ungewöhnliches Talent beweisen, weil man nicht mit ihm experimentierte, sondern seiner Jugend gab, was ihr gebührt: den jungen Giselher. Er hatte zwar später nicht eben die Haltung und Kraft, die dem jungen Helden not ist; aber er hatte dafür in allen wichtigen Momenten einen echten, jugendlichen, gewinnenden Ton.

Die Welt dieser Gestalten nun (zu den Männern kam noch eine

nicht ganz ausreichende Ute und eine eindrucksvoll unheimliche Frigga der Frau Neustädter) dreht sich um zwei Frauen: von Brunhild und Kriemhild hängt letzten Endes doch der entscheidende Eindruck einer Vorstellung ab. Und wiederum war Reinhardts Wahl ebenso verdienstlich wie glücklich gewesen. Eine Brunhild besitzt er ja seit dieser Saison. Mary Dietrich führte die kriegerische Kraft, die sie als Penthesilea gezeigt, den visionären Schwung, den sie als Kassandra (noch nicht ganz sicher) entfaltet hatte, zu einer Synthese, die trotz manchen Schwächen der Jugend der Meisterschaft nahe kam. Eine Kriemhild aber besitzt Reinhardts Ensemble zurzeit nicht. Es ist wiederum ein Verdienst Reinhardts, daß er dies erkannt und keine aussichtslosen Experimente gemacht, sondern sich diejenige Kraft ausgeliehen hatte, die heute am ersten in Berlin für diese Rolle in Betracht kommt: Lina Vossen, die ja am Lessingtheater nichts oder noch Schlimmeres zu tun hat, wurde seine Kriemhild. Daß sie, die selbst aus Ernst Hardts Zuckersüßer Wein zu machen verstand, alle Herbeheit, Anmut und Wärme der jungen Kriemhild verkörpern würde, das sah wohl jeder voraus. Daß sie aber mit dem Dichter Hebbel zu solcher Gewalt anwachsen würde, daß sie so aus den Augen der Medusa zu blicken vermochte, das haben doch nicht viele vermutet. Sie hatte eine Art, aus der tiefsten, zartesten, lindesten Weiblichkeit in die Raserei des Rachegebankens überzugehen, die den innersten Kern der ganzen Gestalt traf. Die Stelle in der Nachtszene vor Hagen, die anhebt: „Und büß' ich nicht . . .“, bedeutet in diesem Sinne den Höhepunkt und den Schlüssel ihrer Leistung. Mit dieser Brunhild und dieser Kriemhild ist die Renaissance der Heroine gegeben: die Möglichkeit einer Vereinigung moderner weiblicher Sensibilität mit geistiger Größe und physischer Kraft auf der Bühne erwiesen. Diese innerste Erfüllung der großen Hebbelschen Form mit gegenwärtigem Menschentum gelang aber in gleichem Grade auch den männlichen Darstellern und war in gleicher Vollkommenheit das Zeichen der ganzen Inszenierung. Wir können nach dieser ersten Probe nicht froh, nicht dankbar genug die Rückkehr der Reinhardtschen Inszenierungskunst in den Dienst der großen dramatischen Dichtung begrüßen.

Russisches Ballett / von Robert Breuer

3 u der Musik von Robert Schumann tanzten sie einen Carnaval; als wären kapriziöse Porzellane der Vitrine ent schlüpft. Zerbrechliche Püppchen wippten und gurrten. Das Parfüm des Faublas säthelte durch laue Lüfte. Dazu eine mondäne Müdigkeit. Weder Somoff noch Walser haben je etwas Besseres gemacht. Farbige Radierungen aus einem Bibliophilenbändchen; quirlend, vorüberhuschend, wie Seifenblasen verschillernd. Beim Pavillon denkt man an

die Taglioni, wie sie die Schilphide tanzte. Der Harlekin des Herrn Nijinsky kreiselt, als wäre der Akteur das mechanische Mirakel irgend eines barocken Zauberdoctors.

Das zweite Stück des Abends: „Der Pavillon der Armida“ blieb als Pantomime unverständlich. Das dürfte dem, was diese Russen zu geben haben, nur nützlich gewesen sein. Sie sind keine Schauspieler des Psychologischen; sie sind Artisten aus Instinkt. Zuweilen machen sie Akrobatik und Zirkus; dann werden die Tänzerinnen zu Schlangendamen und die Tänzer zu Springern und Herkulesen. Wenn aber die Sinnlichkeit über die Dressur der Sehnen siegt, füllt sich die Bühne mit Rausch und Rhythmus, mit einer Musik, so leidenschaftlich und feurig bunt, daß alle Zweifel zum Schweigen kommen. Wie sind diese Weine so formentundig und wie produktiv diese Arme! Wenn Nijinsky in die Höhe schnellst, so verwundert man sich über die Dynamik seiner Fesselgelenke; die Grazie aber, mit der er zu fliegen scheint, die Anmut, mit der er alles Schwere überwindet, bleibt unvergessen. Es ist ein Tanzen des Blutes, was diesen Russen die Größe gibt; man hört wilde Pferde über die Steppe donnern. Also: sie können henken und tanzen und sind dazu Mystiker des Fleisches. Indessen: die Grete Wiesenthal kam uns näher. Sie ist mehr Analyse, mehr Seele der Zeit. Gewiß, die Synthese ist das Größere; die Russen aber sind eine Synthese des ancien régime.

Im ersten Bild der „Cleopatra“ kommen einige Mädchen langsamen Schrittes, zwei Nachzüglerinnen folgen; sie steigern das Tempo, um die Voranschreitenden zu erreichen. Die Voranschreitenden bemerken es und retardieren ihre Bewegungen. Diese Szene ist scheinbar ganz unbedeutend und doch eine der schönsten des ganzen Spiels. Wenn gleich hinterher ein Tanz auf den Fußspitzen beginnt, spürt man mit einem schmerzhaften Ruck: das Ballett. Man spürt die Konvention, die Kunst von gestern; man begreift, daß nur eine unerhörte, bis ins kleinste durchziselirte Technik solche Schatten fortwehen kann. Man verehrt diese Technik, die zur Kraft eines klassischen Stils wurde und das Kunststück wieder zur Natur erlöste. Man wünschte all den modernen Problemtänzen einiges von solcher fleischlichen, aus technischer Allmacht gewachsenen Natur.

Das Grausen / von Theodor Lessing

Daß man den Schauspielern stets eine besondere Beziehung zum Aberglauben zuschrieb, ist keineswegs in ihrer menschlichen Unwissenheit oder, wie oberflächliche Beobachter sagen, in den schwankenden Bedingungen des Spiels und dem Wechsel der Erfolge begründet. Der Theateraberglaube wurzelt tiefer; dort, wo jene

Theorie wurzelt, die seit Aristoteles das Drama aus Furcht und Angst steigen läßt. Alle Dichter, die das Unhaltbare, Wandelbare des Ich empfanden, haben ähnliche oftulte Stimmungen wie der Schauspieler. Sie kennen das Grausen, welches uns ergreift, indem wir kritisch zuschauen, wie wir uns zerspalten, fortwerfen, zurücknehmen, verwandeln. Einige Zeilen bei Kleist, Grillparzer, Hofmannsthal künden dies Grausen unübertrefflich.

Wunderbar nun ist, daß nicht der Wechsel, die Vergänglichkeit des Ich dabei in Frage kommt, sondern, umgekehrt, ein Gefühl von Unentrinnbarkeit, Ohnmacht, Nutzlosigkeit alles Wehrens. Die Religion des ‚Kismet‘ hat unter allen Künstlernaturen Anhänger. Im Kismet aber liegt nicht ein Wissen um Fluß und Wandelbarkeit, sondern um lückenlose Determiniertheit des Ich. Dieses ohnmächtige Bewußtsein ist der Kern von Grausen und Angst, Reue, Schuldgefühl und Gewissensnagen. So bist du nun, dir kannst du nicht entfliehen — Gott kann dich nicht schützen vor dir selbst: dies Bewußtsein ist furchtbar für den ethisch Strebenden. Sein angeborenes Ich, das er nicht gestalten kann und nie verändert, wird zur ehernen Klammer. Er sieht sich in die Geburtenkette eingekläfft, die ihn zurückverschlingt bis in die fernste Vorzeit seiner Art. All sein bewußtes Wollen ist diesem Fatum gegenüber kindlich. Das aber mutet uns zu, auf das angestrebte höhere Selbst zu verzichten. Und könnten wir das, könnten wir das Gegebene bedingungslos oder gar, wie Nietzsche forderte, auf ewige Zeiten bejahen, so fiele alle Norm und aller Zweck des Lebens dahin. Wir saßen in einer Sackgasse, aus der es kein Entrinnen gibt, und in der aller sittliche Wille Illusion wird. Darauf deutet ein Gefühl der Angst.

Dies nun scheint mir die Keimzelle aller Schuld- und Gewissenserlebnisse. Die Keimzelle also für die ethische Dichtung, das Drama. Es begann stets mit dem Grausen. Grausen vor der Moira, dem Karma, der dunklen Nemesis. Dann befreite der Mensch sich von diesem Grausen, indem er sich selbst, unter der Optik des Freiheitwahns zum Veranlasser seines Geschicks umdeutet. In Wirklichkeit aber besteht alle Freiheit darin, daß wir das, was ohne unser Zutun geschehen würde, zum freiwilligen Gesetz unsres eignen Wollens machen. Dies ist unser Weg, das Kismet los zu werden und unsre Aktivität zu erretten. Zu diesem Zweck und Behuf erfindet man die ‚Schuld‘. Sie ist das teleologische Pendant zur Kausalität, unser großes Beruhigungs- und Abfindungsmittel. Wir tasten in einem Meer von Ungeheuerlichkeit und Wahnsinn, aber wir sind beruhigt, wenn wir das Unbekannte, soweit es nicht ignoriert werden kann, auf das Gewohntere und Bekanntere zurückzuführen. Das heißt Kausalität. Und wir kommen alle unbewußt zu dem, wohin wir kommen. Aber wir gewinnen den Wahn der Aktivität und Verantwortung, indem wir

sagen: hätte er bedacht, daß . . . hätte ich in jenem Augenblicke nur nicht . . . Das ist die ‚Schuld‘.

Dahinter nun steht ein metaphysisches Gebiet dunkler Tatsachen. Unbewußte Tendenzen zu Selbstbeschädigung und Selbstvernichtung im Geiste der Gattungsvernunft! Sehr umfassend ist zumal das noch nicht erforschte Gebiet des labierten Selbstmords. Ein Mensch hat verspielt, will nicht mehr leben. Das weiß er selbst nicht; oder aber: er hat nicht den Mut zum Selbstmord — dann sucht er unbewußt Gelegenheiten, die das Leben verkürzen. Typisch ist der Unglückliche, der Kriegsdienste in Algier nimmt, weil er insgeheim das Sterben wünscht. Aber es gibt viele Lagen, in denen jeder Schmerz für sich herausbeschwört, um sich gleichsam ‚entsühnen‘ zu lassen. Hier liegt der Kern des katholischen Glaubens, daß durch Bußwerke jede Sünde gesühnt werden kann. Ich bin mit mir unzufrieden. Dann besteht sofort die Tendenz, mir „nichts Gutes zu gönnen“, mich einer Kasteiung, Gefährdung auszusetzen, mit der gleichsam abgezahlt werden soll. Ein ähnliches Moment ethischer Art lauert hinter der Natur des Querulanten, des Polemikers; er ist genau wie der Satiriker eigentlich nur im Streit mit sich selbst. Denn alle Satire ist Rache an der Welt für die Schwäche des eigenen Ich. Ein ähnlicher Vorgang der ethischen Selbstauflösung steckt aber vielleicht hinter jeder Unlustserfahrung. Ich sitze im Operationsstuhl des Zahnarztes; er legt die Zange an; in dem Augenblick durchzuckt es mich: So, jetzt hast du zu büßen da und dafür. Noch bei jedem Menschen, den ich fragte, fand ich Ähnliches.

Was nun heißt das zuguterleht? Daß alles Schicksal und Leben und Sterben vom eigenen Ich verhängt ist. Ich bin krank. Warum doch? Weil ich nicht gesund sein will. Ich bin im Unglück. Warum? Weil ich es so verhängt habe. Ich sterbe vom Willen aus, und ich lebe genau so lange, als ich noch lebenwollend bin. Metaphysisch habe ich mich selber gewollt, so wie ich bin.

Man kennt heute einige Formen von Hysterie, deren Wesentliches ist, daß der hysterisch Erkrankte gegen seine Gesundheit sich wehrt. Er hat nicht die Kraft, sie zu wollen. Ein bedeutender Neurologe nannte diese Erscheinung: das mangelnde Gesundheitsgewissen. Daher mißt man hier dem Kranken selbst die ‚Schuld‘ an dem Leiden zu. Aber vielleicht ist alles Leben solch ein selbsttrichtendes Schuldgericht. Das Wesen empfindet sich als mißgeboren, unvollkommen. Seine Leiden sind seine Mittel zur Selbstbestrafung und Selbsterhöhung. Ohne eine solche ethische Illusion könnte keiner leben.

Nun aber entsteht das Gefühl des Grauens, wenn der Schleier von uns abfällt. Denn sobald wir uns dieses Auswertens und ethischen Abschärens und Abstrafens begeben und nicht mehr wollende Wesen sind, verkehrt sich die ganze uns angezüchtete teleologische Weltoptik. Wir sehen: es herrscht Not, Qual, Tod und Gräßliches, kaum zu fassen

und alles ohne Sinn und Ziel. Erst das Bewußtsein, das Wissen und Gewissen hat Leiden, Krankheit und Tod logisiert. An sich war das Leben alogisch. Aber als bewußtes, künstlerisch geformtes oder gedachtes Leben wurde es logisch.

Der Schauspieler hat ein tieferes Verständnis für dies Irrationale und Wahnsinnige. Sein Überglaube ist keine Täuschung, sondern ein unmittelbares Erfassen des natürlichen, vorbewußten Lebens. Wer das kennt, wer sein Erlebnis von der logischen Aufgarnierung, also vom ‚Schönen-Wahren-Guten‘, säubert, der erfährt unstillbare Angst und großes Grausen.

Maria und die Statue / von Hans Carossa

Ein Traum

Wo bin ich? Was ist Goldnes dort im Himmel?
Und wo . . . wo blieb Maria? Was geschah
mit ihr in der buntfenstrigen Kapelle?

O was hat ihr die Heilige getan? . . .

Im hohen Chorstuhl saßen wir voll Ruhe,
dem ewigen Flämmchen nah, das zitternd schwimmt
im purpurschwarzen Del der Silberampel,
und freuten uns der Kühlung, hingewendet
zu düst'rer Scheibenbilder seligen Szenen,
bis meinen Geist wie Zauberspruch bewog
das zischelnde Geraun der Marmorstatue,
die neben uns auf breitem Sockel kniete,
mit Glorienreif und blinden grauen Augen
und goldner Sichel in gefalt'nen Händen . . .

Wohl widerstand ich ihrem argen Werben.

Doch immer mächtiger zwang es mich zu lauschen,
und als sie heimlich ihre goldne Sichel
so nah heranschob, daß sie mich berührte,
da tat ich, was sie mir gebot, voll Grauen . . .

„Wie lieb ich Dich!“ sprach ich laut zu Maria
und bog ihr Haupt an meine Brust hernieder,
und während ich sie küssend fast betäubte,
schnitt ich vom Scheitel ihr zwei braune Locken,
fiel nieder schnell und band, dicht ob den Knöcheln,
mit ihrem eignen Haar ihr Hände und Füße.

Stark loberte das ewige Licht, ich sah
die Marmorne erglühend aufstehn, hörte

Maria bang aufschrei'n, dann fiel ich taumelnd
 in lange Nacht — doch still! o still! mir ist ja
 so leicht, mein Gang so frei — o schon gewöhn' ich
 mich ganz dem reinen Tag . . . dies ist der Marktplatz,
 dies unser Dom, der schwarze Feuerkuppeln
 vor helle Wolken hebt . . . ein Ostwind weht . . .
 verrostend Laub schleift über graue Kiesel . . .
 doch rings in Beeten wirken sanfte Strahlen.
 An grünem Strauch wie rote Wespennester
 blühn rote Georginen . . . aber drüben
 beim hohen Dom versammeln sich jetzt Menschen
 in Werktagskleidern, Mann und Greis und Kind,
 und alles blickt nach oben zu der Stirne
 des finstern Turms, des goldgegürteten;
 denn eben schlägt die volle Mittagstunde,
 und nun beginnt das Glockenspiel zu läuten . . .
 Leben befällt uralte Marionetten . . .
 es zucken die Schirme in den Fingern
 der schlanken blauen gelbbetreiften Pfeifer,
 und in der Nische regt der dunkle Kaiser
 die Hand mit dem Reichsapfel — seht, das Pfortchen
 springt jäh zurück — der stolze Herold kommt!
 gebt acht! gebt acht! gleich folgen die Kurfürsten . . .
 Wie Sündenglocken schrill am Herzen nagend
 erklingt des wundersamen Spielwerks Weise —
 der aber jetzt hervorgeht, ist kein Kurfürst,
 der Hagre Rote, und die er sich nachzerrt,
 die dort im harnen Hemd, mit Eisenbändern
 an Händ und Füßen — o ihr Menschen alle,
 beschützt Maria!

Und seht! es lehnt nicht mehr der alte Kaiser
 in seinem Thronstuhl — die marmorne Heilige
 steht unterm niedern Baldachin . . . sie lauert . . .
 sie macht dem Roten Zeichen — o der schmiegt sich
 dicht an Maria, drängt sie zum Gesims hin,
 das hohl verhängt, von Vögeln unternistet.
 Und schrecklich schweigt das Volk und starrt nach oben —
 nein, seht! ein Kind, ein Knabe, sanft von Antlitz,
 hebt seine Händchen zu dem finstern Turm auf
 und ruft ganz laut: Maria, spring herab!

Und gleich schrei'n alle: spring herab, Maria! —
Das Volk beim Dom, schon wogt es auseinander —
mir schwankt die Welt . . . ich schiele nach dem Turm —
und seh nur wieder Puppen überm Uhrwerk,
und über ihnen unregbar versteinert,
Puppe bei Puppen, kniet die Marmorgraue —
doch mitten aus dem Volk frei geht Maria
und führt an ihrer Hand den zarten Knaben . . .
Sie ist ein wenig älter als am Morgen,
ein wenig größer auch . . . sie kommen näher . . .
Der Knabe hebt die kleine Hand, er schlägt mich
hart auf mein Herz . . . sie gehn ganz ruhig weiter —
und ins Erwachen schaudr' ich tief erschrocken . . .

Kleopatra auf der Promenade / von Sven Lange

Die Theaterprobe war zu Ende, und in kleinen Gruppen verteilten die Schauspieler sich plaudernd nach allen Seiten. Eilig und ohne ein Wort zu sagen aber glitt die junge Primadonna des Theaters, Fräulein Ellen Kaufmann, zwischen sie hindurch auf die große Ausgangstür zu. Und hastig, mit glühenden Wangen und dicht zusammengezogenen Brauen lief sie die Treppe hinunter, am Portier vorbei und auf den Marktplatz.

Hier blieb sie einen Augenblick stehen und sah sich ratlos um.

Sie war so betrübt!

„Was soll ich nur tun,“ dachte sie — „wohin soll ich gehen?“

Dann aber schlug sie ganz unwillkürlich ihren gewohnten Weg zur Hauptpromenade der Stadt ein. Sie schritt rasch aus und blickte mit gerunzelten Brauen zur Erde.

Wie sind die andern Schauspieler garstig gegen mich, dachte sie und blinzelte heftig mit den Augen, um die Tränen zurückzudrängen, — kein Wort des Trostes haben sie für mich, wenn ich mit einer Rolle Pech gehabt habe! Sie sehen einem nur an . . . und dann lächeln sie! Ich bin überzeugt, sie lachen hinter meinem Rücken!

Und dann die Zeitungen! Alle waren heute morgen von Sticheleien und Unannehmlichkeiten voll gewesen! Herrgott, man war doch kein Abschaum der Menschheit, weil man die Rolle der Kleopatra nicht spielen konnte!

Sie blieb stehen, riß ihr Taschentuch heraus und schnupfte sich aus.

Sollte sie nicht lieber nach Hause gehen? Sie war zu unglücklich, und sie stand so schrecklich allein in der Welt! Und jetzt hatte sie wohl auch noch eine rote Nase bekommen!

Sie nahm ihren Taschenspiegel aus dem Pompadour und warf einen hastigen Blick hinein. Nein, doch nicht . . . sie seufzte ein wenig und ging weiter in der Richtung der Promenade.

Diese dumme Rolle! Was hatte einer der Kritiker doch noch geschrieben? Daß etwas von dem Brand der Wüste und dem Wirbel des Flugandes in dem Stück zu spüren sei, oder so ähnlich . . . Unsinn! Wenn Shakespeare das lesen könnte, würde er sich ordentlich ins Häufchen lachen!

Aber schlimm war die Rolle für sie, und Fiasko hatte sie gemacht, das war sicher! Und mit einer plötzlichen Erbitterung sah sie drei Zeilen aus einer Zeitung vor sich: „Fräulein Kaufmann schloß den ersten Akt von ‚Antonius und Kleopatra‘ mit dem Ausbruch: Ich entvölkere Aegypten! Ich fürchte, sie wird auch das Theater entvölkern!“

Dieser Esel! dachte sie — und neulich abends hat er mir noch so die Kur gemacht — ich seh ihn nie wieder an!

Wo die Promenade anfang, zögerte sie einen Augenblick unsicher und blickte über die Straße, die schwarz von Menschen war.

Al! das Publikum! dachte sie. Wage ich es nicht?

Doch, ich wage es! Und mit einem raschen Entschluß stürzte sie sich in den Strom, der an dem milden, grauen Nachmittag die Fußsteige mit einem gedämpften, dichten, vertraulichen Gewimmel füllte.

Sie sah zur Erde, während sie weiterging, und ihr kleines feines Gesicht war verdrissen und von einer scheuen Traurigkeit zusammengezogen, und auch ein wenig feierlich, mit einem Schimmer von Selbstaufopferung. Sie sah niemanden, dachte nur: Ja, hier bin ich! . . . und im tiefsten Herzen und ganz schwach: Tröstet mich . . .

In einem der schmalen Spiegel vor einem Laden aber sah sie plötzlich einen Schimmer von sich selbst. Sie blieb stehen — und in weniger als einer Sekunde erkannte sie ihr Gesicht, ihre Figur, ihr hübsches Winterkostüm, die sie in ihrer Not fast vergessen hatte: die dunklen Augen, die klaren Brauen leuchteten ihr mit einem unruhigen Glanz entgegen, und die feinen Lippen rührten nervös am Schleier. Und der Muff war so groß und schwarz und hübsch, und die hohe, dunkle Pelzmütze kleidete sie so gut.

Ich bin doch nicht so übel, dachte sie — mit einem Lächeln, das auf ihrem unruhigen Gesicht nicht zu sehen war. Aber sie hob jetzt den Blick und ließ ihn über die Menschen gleiten, die ihr entgegenkamen. Sie war nicht mehr so furchtsam und so traurig.

Kleopatra, dachte sie ganz vergnügt, ich hab sie natürlich nicht

ganz gegeben. Aber ob ich nicht doch das Wesentlichste in ihr erfasst habe . . .

Und sie mußte daran denken, wie der Regisseur ihr erklärt hatte, daß die Worte, die Kleopatra zu Alexas sagt, der sie an Antonius weiterbringen soll: „Ist er schwermütig, dann sage ihm, daß ich tanze!“ — daß diese Worte die wichtigsten der Rolle seien, weil sie deren innerste Natur erklärten. Und da hatte sie den guten Einfall gehabt, sie mit einer kleinen Bauchverrenkung zu begleiten.

Diese Bauchverrenkung hatte ihr bei den Proben so viel Beifall gebracht — sie hatte so fest darauf gebaut — und es war ja übrigens auch möglich, daß der intelligentere Teil des Publikums sie gesehen und ihren Wert für die Charakteristik der Rolle verstanden hatte.

Und mit einer kleinen überlegenen Miene ging sie weiter.

Sie hörte jetzt mehrmals ihren Namen nennen, und wenn sie ihre Augen umherschweifen ließ, sah sie freundliches und eifriges Interesse in allen Gesichtern. Ab und zu erwiderte sie einen tiefen, lächelnden Gruß von einem Herrn, mit dem sie getanzt, oder den sie kürzlich zu Tisch gehabt hatte, und sie nickte ihnen auf diese herausfordernde und überlegene Weise zu, auf deren Wirkung sie sich verlassen konnte, und mit der sie auch Antonius so amüsiert getummelt hatte! . . . Drüben von der andern Seite grüßte sie ein junger eleganter Herr mit ganz verliebten Augen. hm, dachte sie heiter, mein Kostüm im zweiten Akt scheint ihm nicht mißfallen zu haben.

Eine große, starke Dame, in einem vornehmen Pelzmantel kam ihr entgegen und winkte und lächelte ihr schon von weitem zu.

Es war ihre mütterliche Freundin, die Baronin Toste.

Ihr großes, rotes Gesicht strahlte immer mehr, je näher sie kam, und als sie vor ihr stehen blieb, waren ihre Augen ganz feucht vor Rührung.

„Gott, Kind, wie waren Sie gestern abend süß!“ rief sie aus und preßte ihre Hand in den Muff.

Die junge Schauspielerin errötete ein wenig.

„Fanden Sie wirklich?“

„Ja, ich hab Sie noch nie so süß gesehen, nicht mal in ‚Alt-Heidelberg‘. „Und die Baronin nickte und nickte und ihre Augen flossen beinahe über vor Rührung. Dann ließ sie ihre Hand los und ging weiter. „Sie denken doch an Sonnabend, halb sieben Uhr,“ rief sie noch zurück.

„Ja, danke!“ lächelte Ellen Kaufmann.

„Süß?“ dachte sie, „na, das ist wohl nicht der richtige Ausdruck! Die gute Baronin ist immer so überschwänglich.“

Obgleich —? dachte sie kurz darauf — etwas mag daran sein . . .

Wenn man statt süß sympathisch sagte, wäre es vielleicht gar nicht so verkehrt . . .

Sympathisch, ja, gerade das war sie gewesen!

Und sie mußte an die Szene im zweiten Akt denken, wo sie so zornig sein und dem Boten ins Gesicht schlagen sollte. Auf den Proben hatte sie den kleinen netten Schröder nur getätschelt und gestern abend war es auch nur ein kleiner Klapß geworden. Aber so war sie durch und durch — sie war zu gut!

Darum mögen mich auch alle Menschen so gern, sowohl auf der Bühne wie im Leben, dachte sie und fühlte sich ganz warm vor Dankbarkeit.

Und mit leuchtenden Augen blickte sie sich nach allen Seiten um.

Sie war froh. Es war, als ob die Atmosphäre der Promenade sie mit einem wohlthuenden und stärkenden Atem umwogte. Sie fühlte ihren Körper so warm und jung unter den Kleidern. Sie fühlte sich von neuem frei und zuversichtlich.

Da kam ihr ein älterer, etwas nachlässig gekleideter Herr mit einem grauen Spitzbart entgegen. Sie kannte ihn wohl, es war der Kritiker des Fremdenblatts.

Er lüftete seinen weichen Filzhut und blieb stehen. „Na,“ sagte er lächelnd und blickte über den Aneiser auf sie herab, „Sie spazieren hier und genießen Ihren Triumph“.

„Ja,“ antwortete sie ruhig, „ich fühle, daß ich diese Rolle spielen kann“.

Er betrachtete sie einen Augenblick — und räusperte sich dann. „Am meisten interessierte mich Ihr Spiel im letzten Akt“, sagte er und seine Lippen zuckten ein wenig, „dort, wo Kleopatra davon spricht, daß sie in den Straßen Roms als Sklavin vorgezeigt werden soll. Darin lag eine wirklich persönliche Auffassung“.

„Danke!“ lächelte sie.

„Handwerkerwolf — wie heißt es doch noch? — mit schmutz'gem Schurzfell . . .“

Sie aber hob die Hand und deklamierte leise und vergnügt: „ . . . heben mich zur Schau; ihr trüber Hauch, widrig von ecker Speis, umwölkt mich dampfend, und zwingt mich zu atmen ihren Dunst!“

Der alte Herr lächelte: „Lieber sterben, sagt Kleopatra.“

„Aber ich lebe!“ rief Fräulein Ellen Kaufmann lachend aus — und sie winkte ihm mit der Hand zu und verschwand im Gewühl der Straße, ohne zu beachten, daß er stehen blieb und ihr mit langen Blicken nachsah.

Rundschau

Puppen spiel

Nach der wiener Aufführung der „Marionettes“ durch die Truppe der Madame Desprèz schrieb ich (nicht an dieser Stelle): „Ein Musterexemplar jener, von den Schauspielbühnen der ganzen Welt gern gekauften, Dreifarben-drucke, die die heutige pariser Dramen-Industrie in vorzüglicher Qualität herstellt. Meistens ist eine tapfere kleine Frau der Mittelpunkt der Komposition. Scherz, Ernst, Satire ohne jegliche Bedeutung. Ein wenig Pathos, ein wenig Ironie, ein wenig Schwermut. Ein stiller Akt, ein Gesellschaftsakt und ein tragisch zerwühlter Akt. Und ein vierter Akt, ausschließlich für Wohlgefallen. Vor allem aber: Liebe! Das Verbum aimer dünn und dick, süß und sauer instrumentiert, geschrien, geseufzt, geflüstert, verschluckt, ins Antlitz geschleudert, verheimlicht und platatiert, durch alle Konjunktive geheht, in alle Farbtöpfe der Empfindung getaucht, in Tränen gewaschen, an einem seligen Lächeln getrocknet, und zum Aktschluß in seiner ganzen schauerlichen oder strahlenden Pracht entfaltet. „Marionettes“ sind ein wohlgepflegtes, auf artige Weise ennupierendes Theaterstück.“

Das war ein mildes Urteil, erschmeichelt durch die Anmut und den Seifenblasenglanz der französischen Sprache (die jeder Banalität einen Auftrieb gibt, so daß man die Leichtigkeit der Worte früher spürt als die Wichtigkeit). Im soliden deutschen Kleid aber macht die Komödie den erbärm-

lichsten Eindruck. Ihrem mageren, fröstelnden Wiß möchte man was schenken; und wo sie nicht wißig ist, scheint es ein klarer Mißbrauch des Ernstes. Handlung: im ersten Akt geht die Marquise, frisch vom braven Land, wie eine Buxerin einher, grau, dürftig, langweilig, reizlos. Infolgedessen zeigt der Marquis wenig Appetit nach ihrer Liebe. Im zweiten Akt erscheint sie — unter dem Motto: „ich will glücklich werden“ — verführerisch tief bekolletiert in Gesellschaft und wirkt anfeuernd auf den erotischen Ehrgeiz der Herren. Der Marquis kommt allmählich auf den Geschmack. Im dritten Akt, von Eifersucht geplagt, zeigt er bereits Heikhunaer, benimmt sich unvermutet wie ein Raubtier und würgt seine Gattin aus dem Stegreif. Sowie sie wieder Luft bekommt, schreit sie selig: „Er liebt mich!“ (Welch ein Frauenkenner, unser Dichter! Man wäre versucht, ihm zärtlich zu sagen: „oh vous mauvais!“) Der vierte Akt bringt die langersehnte Beruhigung. Hier sinken Marquis und Marquise einander ruckweise in die Arme. Der Dialog, in allen vier Akten, ist gesprochene Pomade.

Am wiener Deutschen Volkstheater wird die Marquise von Fräulein Reinau gespielt. Im ersten Akt ist sie ganz grau, einfach, matt (wie es die Rolle verlangt). Aber dann, im zweiten Akt, war es ein großer Moment, als sie festlich illuminiert den Salon betrat. Sentimental ist Fräulein Reinau nicht. Ihre ge-

funde Natur sträubt sich instinktiv und mit Erfolg gegen die Erziehung zum Theaterspielen. Ihr Pathos ist aufgerüttelte Wurschtigkeit, ihre Leidenschaft ein künstlich irritiertes Phlegma, und ihre Kummermiene eine sehr freundliche, liebenswürdig-naive Maske. Am schmachhaftesten sind Fräulein Reinaus Gemütsstöne. Das reinste Gefrorene, so süß und so kalt.

Alfred Polgar

Dejanira

Die neue Oper von Saint-Saëns hat nicht in Berlin, sondern am Hoftheater zu Dessau ihre deutsche Uraufführung gehabt. Es handelt sich freilich um eine schwächere, nicht mehr ganz von Altersgebreiten verschonte Arbeit. Der Mythos vom Tod des Herakles ist schon ein halbes Verhängnis. Die physiologischen Bedingungen eines Opernsängers sind schuld, daß die erste Wirkung eines musikalischen Herakles-Dramas notwendig die Zerstörung einer Heroenillusion ist. Es ist schwer zu ertragen, ja, geradezu genierlich, wenn der Mann, der dem Atlas das Himmelsgewölbe abnahm, süße und grazile Tenorströme von sich sendet. Bestimmte Gestalten sind eben der Bühne ein für allemal verloren, weil sie auseinanderfallen, sobald man aufhört, sie sich nur vorzustellen. Etwa Christus. Nun könnte man sich freilich leicht dazu verstehen, Musikdrama Musikdrama, Illusion Illusion sein zu lassen und nur im Klanggenuß einer durchaus französischen 'grande opéra' zu schwelgen. Wenn 'Dejanira' das wäre, nichts als das sein wollte! Zu seinem Schaden aber kommt Saint-Saëns erst im letzten Akt zu dem

Entschluß, sich rücksichtslos zu seiner eigentlichen Begabung, der Lyrik, zu bekennen; nachdem drei Akte klug und sauber, aber gänzlich ideenlos zusammengesetzter Worttondramatik ihm für den Rest leider nicht viel mehr als die Müdigkeit gelassen haben. Eine Müdigkeit, die sich, charakteristisch genug, in jener seit Parsifal ominös gewordenen, senilen Neigung zu religiösen Formen, Oratorienfragmenten und Apotheosenharmonien kund tut. Am interessantesten ist die Musik als Beitrag zur Psychologie des Kunstschöpfers. Wenn irgendeiner, so ist Saint-Saëns auf seine alten Tage ein Opfer der Musikkritik geworden. Die deutschen Rezensenten sind ja gottlob über die schlimmsten Wagner-Delirien hinaus. Aber die Franzosen, zu denen der barreuther Wind ein wenig später hinüberwehte, hinken nach. So haben sie dem Schüler Salévy mit satanischer Beharrlichkeit seine Organistenbergangenheit vorgehalten und mit staunenswerter Konsequenz immer von frischem gewehklagt, daß die neuere Musikentwicklung allzu spurlos an ihm vorübergegangen sei, und daß er von Glück ab nicht das Geringste hinzugelernt habe. Bis ihm die Geduld riß und er drei reizlose 'moderne' Akte schrieb. Vor dem vierten aber riß sie ihm zum zweiten Male, und er warf seinen Beinigern die moderne Musik vor die Füße — ungeduldig, angewidert, ausgesogen. So daß als Dauerwert nur bleibt, was sich an Melodienschönheiten in den ersten Akten gewaltsam durchgesetzt hat. Es ist wenig — aber immerhin ist es etwas.

Walter Steinthal

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Gunnar Heiberg: 1905 oder Der Bruch zwischen Schweden und Norwegen, Drama.

Richard Wilde und E. G. von Negelein: Der Austauschleutnant, Dreiaktiges Militärlustspiel.

Urnahmen

Eugen d'Albert: Die verschenkte Frau, Komische Oper. Berlin, Kurfürstenoper.

Pierre Maurice: Misé Brun, Oper, Text vom Komponisten. Hannover, Stuttgart, Weimar, Hofth.; Aachen, Genf, Graz, Prag, Zürich, Stadtth. (Bote & Bock.)

Jos. M. van Mens: Pater Silvius, Dreiaktiges Schspl., für die deutsche Bühne bearbeitet von Else Otten. Bremen, Schsplhs.

Werner von der Schulenburg: Sanssouci, Lustspl. Trier, Stadtth.

Walter Furszinski und Jacques Burg: Die gewisse Sache, Schwanf. Berlin, Residenzth.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

6. 1. Max Halbe: Der Ring des Gauflers, Vieraktiges Spiel. München, Residenzth.

8. 1. Curt Cassel: Basun, Dreiaktiger Schwanf. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

12. 1. Wilhelm von Cohn: Der Verdamnte, Drama. Barmen, Stadtth.

Otto Rüdel: Die Foscaris, Vieraktiges Dr. Dessau, Hofth.

13. 1. Wilhelm Schmidtbonn: Der Horn des Achilles, Dreiaktige Trag. Berlin, Deutsches Th.

Harry Vosberg: Thll Eulenspiegel, Lustspl. Hannover, Schauburg.

2) von übersehten Werken
Pierre Wolff: Ein Puppenspiel (Les marionettes), Vieraktige Kom. Wien, Deutsches Volksth.

3) in fremden Sprachen
Hermann Heijermans: Glück auf! Drama. Amsterdam, Schauburg.

Sabatino Lopez: Unsere Haut, Dreiaktige Kom. Mailand, Teatro Manzoni.

Neue Bücher

Gottfried Stommel: Gerhart Hauptmanns Legendenspiel in vier Akten „Kaiser Karls Geisel“, Kritik und neuer vierter Akt. Hamburg, Verlagsgesellschaft Hamburg. 60 S. M. 1,—.

Dramen

Hermann Bahr: Das Länzchen, Dreiaktiges Lustspl. Berlin, S. Fischer. 129 S.

Zeitschriftenschau

Ph. Aronstein: Die Hegen in Leben und Drama der englischen Renaissance. Beilage zur Voss. Ztg. 1.

A. Halm: Die Inszenierung der „Jungfrau von Orleans“ am Neuen Schauspielhaus in Berlin. Die Szene I, 5.

W. Kaiser: Ueber spanische Literatur des siebzehnten Jahrhunderts und Don Pedro Calderon de la Barca. Der neue Weg XLI, 1.

H. Kienzl: Die Briefe der Tragödin (Sophie Schröder). Bühne und Welt XIV, 6.

G. Kirchheim: Napoleon Bonaparte und die Sängerin Grassini. Bühne und Welt XIV, 7.

H. Land: Gabriele d'Annunzio. Reclams Universalum XXVIII, 14.

J. Schlaf: Die Vollenbung des Naturalismus. Gildenkammer II, 4.

M. Schreiber: Else Heims. Bühne und Welt XIV, 7.

B. Tornius: Goethe und das Theaterpublikum. Der neue Weg XLI, 1.

W. Turszinsky: Alexander Moissi. Bühne und Welt XIV, 6.

Theaterbau

In Starnberg wird ein Saaltheater errichtet werden. Der Saal, dem eine mit allen modernen technischen Mitteln ausgerüstete Bühne eingebaut werden soll, wird etwa 600 Quadratmeter groß werden und gegen 1000 Personen fassen. Die Bau-Ausführung liegt in den Händen der Firma Fischhaber & Wigum in Starnberg. Man hofft, im Juli 1912 mit dem Bau fertig zu sein.

Zensur

Die wiener Zensur hat Frank Wedekinds Drama „Tod und Teufel“ verboten.

Franz Lehár's Operette „Eva“, deren Aufführung in deutscher Sprache demnächst am rigaer Stadttheater stattfinden sollte, wurde nicht zugelassen, weil das Libretto soziale Fragen berühre.

Personalia

Arthur Günsburg vom Lustspielhaus ist als Administrationchef in die Direktion der Kurfürstenoper eingetreten.

Das Stadttheater von Halle hat unter achtundneunzig Bewerbern Karl Ohnesorg aus Breslau zum Kapellmeister gewählt.

Franz Mikorey, der Kapellmeister des bessauer Hoftheaters, ist zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Walter Coomers Immediatgesuch an den König von Sachsen, ihn aus dem Verband der dresdner Hofoper zu entlassen, weil die dresdner Kritik ihn nicht gut genug behandle, ist abschlägig beschieden worden.

Engagements

Berlin (Komödienhaus): Walter D. Stahl von Meiningen 1912/17.

Berlin (Opernh.): Marianne Alfermann von Mainz 1912/17.

(Residenzh.): Julius Saltenstein.

(Schauspielh.): Käthe Hannemann.

(Trianonh.): Arthur Schmidt-Sturmburg vom Frankfurter Komödienh.

Braunschweig (Hofh.): Ilse Dupont.

Charlottenburg (Deutsch. Opernh.): Jacques Hill von Freiburg i. Br. 1912/15.

Cöln (Opernh.): Gustav Arnim von Coblenz 1912/17.

Cottbus (Stadtth.): Hans Friedrich Rixing von Beuthen.

Darmstadt (Hofh.): Anna Jacobs von Magdeburg.

Freiburg i. Br. (Stadtth.): Gustl Lautenbacher von Mainz.

Harzburg (Kurth.): Arno Klein von Cottbus 1912.

Helmstedt (Kurth.): William Wertheim 1912.

Kiel (Stadtth.): Rudolf Kaminski, Lotte Molber, Hans Nachod.

Kreuznach (Kurth.): Leopold Seewaldt von Kaiserslautern 1912.

Die Presse

Wilhelm Schmidtbonn: Der Jorn des Achilles, Tragödie in drei Akten. Deutsches Theater.

Vossische Zeitung: Das Ganze wirkt durch kühne Psychologie und gesteigerte Komposition mehr auf den Verstand als auf das Gemüt.

Börsencourier: Das Hauptmotiv, das schon in Schmidtbonns früheren Dramen anklingt, baut sich hier am kraftvollsten auf.

Localanzeiger: Eine interessante dramatische Studie hat uns Schmidtbonn gegeben, mehr nicht.

Morgenpost: Ein Poet, der in schwächlichen Zeiten sich große Ziele setzt; der ohne Vermessenheit den Kampf mit Hebbelschen und Kleistschen Schatten wagt.

Tageblatt: Die Kraft und die Schönheiten dieses Werkes scheinen beträchtlich genug zu sein.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 4
25. Januar 1912

Der Schriftsteller / von Egon Friedell (Schluß)

Jeder Beruf ist eine Spezialität. Und daher hat die Verwandlung der Schriftstellerei in eine Berufstätigkeit eine sehr verderbliche Begleiterscheinung hervorgebracht: das literarische Spezialistentum.

Nun ist es aber ganz ungereimt, vom Schriftsteller Spezialisierung zu verlangen, denn es ist seine innerste Bestimmung, daß er sich auf alles erstreckt. In der 'Blütezeit' der deutschen Literatur, vor etwa hundert Jahren, war das auch so. Nicht nur Goethe und Schiller, sondern auch die Romantiker und fast alle namhaften Schriftsteller der Zeit waren höchst umfassende Persönlichkeiten. Sie waren alles. Sie waren Dramatiker, Gelehrte, daneben Journalisten, Universitätsdozenten, Uebersetzer, Regisseure, kurz: sie beherrschten alles, was irgendwie mit Kunst und Wissenschaft zu tun hatte. Sie schrieben Abhandlungen über philosophische, historische, philologische, theologische Themen; dazwischen seziierten und botanisierten sie oder untersuchten archäologische Funde; am nächsten Tage wieder machten sie ein lyrisches Gedicht oder inszenierten ein Theaterstück und spielten, wenn es sein mußte, selber mit; dann wieder gaben sie eine Zeitung heraus oder hielten eine politische Rede. Ein Literat war in der damaligen Zeit wirklich ein Mensch, der das ganze, große Gebiet umfaßte, das man 'Literatur' zu nennen pflegt, worin so ziemlich alles eingeschlossen liegt, was es an menschlichen Geistesbetätigungen gibt. Heutzutage ist ein Literat ein Mensch, der sein Gehirn auf eine ganz bestimmte Sache mühsam dressiert hat: zum Beispiel auf Lyrik oder Novellistik oder Essays oder Theaterstücke ernsten Inhalts oder Theaterstücke heiteren Inhalts, und der seine ganze Zeit nur auf diese Tätigkeit verwendet, ohne sich um das übrige Leben zu kümmern. Wenn heute zwei Schriftsteller zusammentreffen, so unterhalten sie sich sicher zunächst von den aller-

internsten Fragen ihres Faches; aber Goethe und Schiller sprachen bei ihrer ersten Annäherung nicht vom Theater, sondern von der 'Urpflanze'.

Es ist gar kein Zweifel, daß gerade in der Vielseitigkeit und in der Fähigkeit, alles zu begreifen, die Bedeutung des Schriftstellers liegt. Von einem Maler oder Musiker verlangen wir keine Universalität, wir fragen nur danach, ob er schöne Bilder oder Symphonien macht. Aber der Schriftsteller hat die große Aufgabe, zu verbinden und zu vermitteln, er hat die Brücken herzustellen zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Philosophie und Religion, zwischen Ausland und Inland, zwischen Theorie und Praxis, und um das zu können, muß er zu allen diesen Dingen eine persönliche Beziehung haben. Er hat, alles in allem zusammengefaßt, die große Aufgabe, dem Publikum das Leben zu erklären: er ist der große Agent zwischen Leben und Publikum; und ein Agent muß ein wohlinformiertes, routiniertes, anpassungsfähiges Geschöpf sein.

Bisweilen könnte es allerdings scheinen, als hätten die Dichter wirklich vor allen andern Lebewesen das Privileg voraus, daß sie keinem augenfälligen Zwecke dienen müssen. Sie werden von vielen für Luxusgeschöpfe gehalten, die nur dazu da sind, um das Farbenkapital der Welt zu vermehren und Spaß zu bereiten. Manche glauben sogar, einem Dichtwerk eine Ehre zu erweisen, wenn sie behaupten, es sei nichts als der majestätische Abglanz irgendeiner überirdischen Schönheit. In Wahrheit degradieren sie damit die höchste menschliche Betätigung zu einer Spielerei verträumter Kinder.

Allerdings befindet sich der Dichter im Anfang zumeist selber in einem solchen Irrtum. Die Gabe, Dinge zu erblicken, ist in ihm so ungewöhnlich reich und mächtig entwickelt, daß es ihm leicht erscheinen mag, sie sei Selbstzweck, so daß der Trieb, Eindrücke zu sammeln, eine Zeitlang in ihm überwiegt und fast zur Marotte wird, wie die Tätigkeit jedes Sammlers. Aber es kommt eines Tages der Moment, wo die Frage an ihn herantritt: Wozu das alles? Sind wir in der Tat nichts anderes als Hanswürste und Staatmacher? Sind wir nichts weiter als Tapezierer, Hofnarren und Vergnügungsarrangeure der Menschheit? Alles hat einen Zweck. Und gerade wir nicht, die relativ am besten ausgestatteten Denk- und Empfindungsapparate?

In diesem Augenblicke wird dem Dichter klar, daß er eine Idee vertritt und unbewußt von allem Anfang an vertreten hat, daß er die Verkörperung eines bestimmten Naturgedankens, einer bestimmten Weltabsicht ist: der Empiriker wird zum Idealisten, der Gestalter zum Lehrer und Reformator. Auch der Dichter ist ein teleologisches Phänomen, auch er hat seine zweckmäßige Stellung in der Ökonomie des Naturganzen. Von hier aus läßt sich überhaupt erst seine ganze

Energetik begreifen; hier ist der Mittelpunkt seines Wesens zu suchen, sein Lebensherd, von dem aus alles in Wärme und Bewegung erhalten wird. Es wäre höchst mißverständlich, wenn man sagen wollte: dies sei ein ‚Teil‘ seiner Natur, eine ‚Seite‘ seiner Begabung; das ist vielmehr seine innerste Natur selbst, sein eigentliches Geheimnis und die Quelle aller seiner Begabungen. „Die Trennung von Philosoph und Dichter ist Zeichen einer Krankheit und krankhaften Konstitution,“ sagt Novalis. Diese beiden Funktionen lassen sich nicht trennen, denn sie sind Funktionen eines und desselben Organismus; wären sie getrennt, so wäre dies ebenso pathologisch, wie wenn in einem Körper die Funktionen der Lunge und des Herzens sich gesondert vollzögen.

Die Gabe, zu sehen, und das Bedürfnis, Gesehenes mitzuteilen, ist die Wurzel beider Tätigkeiten: der gestaltenden und der reformatorischen, die zusammen den Dichter ausmachen. Er erblickt allerlei Dinge, Dinge, die ihm wesentlich, aber bisher nicht genügend beachtet erscheinen, oder Dinge, die ihm falsch beachtet erscheinen, oder Dinge, die ihm überhaupt falsch erscheinen. Er allein versteht diese Dinge zu finden, und er allein versteht, diese Kunde weiterzugeben. Dies nennt man Dichten. Und es ist ein recht oberflächlicher Unterschied, ob er einmal neue Schönheiten weitergibt und ein ander Mal neue Wahrheiten.

Eigentlich ist ja jeder Mensch Denker, Lehrer und Reformator; aber er ist es viel zu selten, und er hat ein zu schlechtes Gedächtnis. Die Welt wimmelt von solchen vergesslichen Menschheitsverbesserern. Aber es fehlt ihnen die geistige Kontinuität, die logische Fähigkeit und vor allem der Mut. Die meisten Menschen schämen sich origineller Beobachtungen, sie halten sie für eine Art Vergehen gegen die Sittlichkeit. Fast jeder Mensch könnte den übrigen nützen: durch die Feststellung irgendeiner neuen Tatsache, die nur er kennt, die Richtigstellung irgendeines Irrtums, den nur er durchschaut, die Lösung irgendeines Rätsels, das nur er versteht. Aber er vergräbt diese Dinge in Schweigen, falsche Scham und bornierte Diskretion. Er hält diese Dinge für Privatangelegenheiten, mit denen man Unbeteiligte nicht behelligen dürfe. Aber es gibt keine Privatangelegenheiten. Keine Wahrheit ist eine Privatangelegenheit, niemand hat das Recht, sie dazu zu machen. Keine menschliche Beziehung verdient, in Schweigen erstickt zu werden; und wenn sie in die finsternen und verborgenen Abgründe der menschlichen Seele hinunterreicht, — gerade dann verdient sie es am meisten, ans Licht gebracht, von allen betrachtet, studiert, verstanden, aufgeheilt zu werden. Die Menschen beklagen, daß das Seelenleben eine so dunkle, verwickelte, niemandem verständliche Sache ist; aber es wäre längst eine klare, einfache, jedermann vertraute Sache, wenn eben jene Menschen, die sich beklagen, nicht in so feiger und alberner

Distretion dahinleben wollten. Diskret sein heißt: die Entwicklung der Wahrheit aufhalten, Stücke der großen allgemeinen Realität, die zu kennen jeder Lebende das Recht hat, perfid eskamotieren. Der Philister hat immer ein schlechtes Gewissen. Das allein aber ist das Schlechte an ihm. Gibt es denn auf der ganzen Welt etwas Schlechtes? In dem Augenblick, wo man darüber spricht, ehrlich spricht, ist es fast schon gut, ist es aus einer häßlichen Verirrung eine wertvolle Lebenswahrheit geworden, an der die andern lernen können.

Der Dichter allein kennt diese falschen Rücksichten nicht. Er spricht unbekümmert alle Beobachtungen und Entdeckungen aus, die er gemacht hat, ohne ängstlich zu erwägen, ob dies andern und ihm selbst peinlich und unangenehm sein könnte. Er dekoubriert ohne Schamgefühl nach rechts und links, nach allen Seiten: sich, die Mitmenschen, alle toten und lebendigen Dinge, mit denen er zusammentrifft. Er erörtert Fragen, über die die Menschen niemals zu sprechen pflegen, wie wenn sie einen geheimen Kontrakt geschlossen hätten, diese Dinge ein für allemal nicht zu berühren. Er aber bricht diesen Kontrakt, belästigt jedermann und führt lärmende, exaltierte Reden, die niemand von ihm verlangt hat.

Kein echter Dichter will ein bloßer Dekorateur sein, der einige mehr oder minder überflüssige Draperien am Leben anbringt, um es zu ‚verschönern‘. Er will das Leben gar nicht schöner machen: er will es sinnvoller, höher und tiefer machen — dann wird es schon ganz von selber schöner sein. Er ist der Innenarchitekt der Menschheit, und wie ein guter Innenarchitekt geht er zunächst nicht auf Gefällige und Glänzende, auf Dinge, die bloß Staat machen, sondern auf Nützliche und Praktische. Er will unser Dasein nach innen komfortabler machen. Dies geht nur auf einem einzigen Wege: indem wir unsre Erkenntnisse bereichern und vervollkommen. Er will uns klüger, reifer, gewappneter, lebensstüchtiger machen, auf jede nur irgend erdenkliche Weise.

Seine Begabung ist im Grunde nur eine einzige, die aber alle andern in sich faßt: Verständnis. Ein Sonderverständnis gibt es aber nicht. Entweder man hat zu allem Zugänge infolge seines überlegenen Kopfes, seiner schärferen Augen, seines präziser arbeitenden Gehirns, seiner beweglicheren Assoziationsfähigkeit — oder aber man besitzt diese Eigenschaften nicht: und dann hat man zu nichts einen Zugang. Die Fähigkeiten eines Schriftstellers sind von den Fähigkeiten, die ein Arzt, ein Richter, ein Geistlicher oder ein Diplomat benötigt, nicht verschieden. Nichts würde den Schriftsteller verhindern, ein ausgezeichnete Detektiv oder Schullehrer zu werden, nichts als die Tatsache, daß alle diese Berufe ihm zu eng sind, denn er hat alle zusammen auszufüllen: er ist der Arzt, Detektiv, Schullehrer und Diplomat der ganzen Menschheit.

Gabriel Schillings Flucht

So heißt ein Drama von Gerhart Hauptmann, das die Januar-Nummer der Neuen Rundschau einleitet und ziert (noch weit mehr ziert als die wunderbar reinen, von kindlichster Jugendlustig brodelnden Briefe des siebzehnjährigen Rainz an seine Eltern). Das Drama stammt aus dem Jahre 1906 und ist bis jetzt unbekannt geblieben, weil Hauptmann eine Aufführung „mehr gescheut als gewünscht“ hat. Bis zu dieser zweiten Zeile der Begleitnotiz ist alles klar. Dann aber behauptet der Dichter, daß eine „einmalige Aufführung vollkommenster Art im intimsten Theaterraum“ sein „unerfüllbarer Wunsch“ sei. Wie? Sollte er sich und seine Geltung wirklich so unterschätzen? Sobald er diesen Wunsch dem Direktor der Kammerspiele ausgesprochen hat, ist er erfüllt. Was geschieht statt dessen? Unmittelbar nach der Veröffentlichung des Dramas, das Hauptmann heute nicht „auf den Hasardtisch einer Premiere“ würde legen mögen, weil es „keine Angelegenheit für das große Publikum, sondern für die reine Passivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises“ sei, wird den Zeitungen mitgeteilt, daß wir am fünfzehnten November 1912, dem fünfzigsten Geburtstag des Dichters, sein Werk im Lessingtheater sehen werden. Brahm nun wird nicht daran denken, ein völlig bühnengerechtes Stück für einen einzigen Abend einzustudieren, ist schon lange nicht mehr imstande, eine Aufführung vollkommenster Art zu leisten, und verfügt bekanntlich über einen der unintimsten Theaterräume, dessen Akustik um so unzulänglicher wird, je kleiner der Kreis der Zuschauer ist. Es unterlag ja von vornherein keinem Zweifel, daß ein Drama von Hauptmann, war es erst einmal erschienen, auch gespielt und bei Brahm gespielt werden würde. Wozu dann also die Feierlichkeit dieser Beteuerungen und Schwüre? Ich gäb' was darum, wenn ich nur wüßte, wie solch eine Dichterseele beschaffen ist.

Aber an ihrem Werke sollt ihr sie erkennen — nicht an der Begleitnotiz, nicht einmal an dem Motto zu diesem Werke. Das ist von Plutarch und lautet: „Einige versichern, Eunosthus sei ihnen begegnet, ans Meer eilend, um sich zu baden, weil ein Weib sein Heiligtum betreten habe.“ Nach diesem aggressiven Motto wäre die bitterböse, fanatisch misogynne Dichtung eines neuen Strindberg zu erwarten. Eine Dichtung, die alle Schuld an allem Unglück auf das Weib wälzte; die etwa zeigte, wie das Weib sich an den Mann ansaugt, wie sie ihm Hände und Füße delilahhaft bindet und ihm Herz und Hirn austrinkt. Eine Dichtung, die bis zur Sinnlosigkeit ungerecht wäre; der die Wut

auf die Verderberin den Atem benähme; aus der Glammen des Hasses glutrot und anklägerisch zum Himmel schlugen. Eine Dichtung, die vor lauter Tendenz kaum noch Dichtung wäre. Aber es kommt anders. Wenn Hauptmann sein Drama in so furioser Stimmung geplant hat, so ist sie ihm jedenfalls bei der Arbeit, durch die Arbeit verloren gegangen. Das Motto bezeichnet nur seinen Ausgangspunkt. Wollte man für das Ziel, für den Endpunkt, für das Lebensgefühl des ganzen Werkes ein Motto suchen, so würde man es bei Dehmel finden. „Sie Weib, hie Welt! Wen das noch quält, Wer da noch wählt, Wer sich sein Weib nicht so vermählt, Daß es für seine Welt ihn stiehlt — Der ist kein Held!“ Das hört sich gleich beträchtlich ruhiger an. Diesen Spruch hat Hauptmann nicht bloß dichterisch ausgedehnt, sondern gewissermaßen regelrecht dramatisiert. Ja, mehr Dramatiker als in diesem Sorgen- und Schmerzenskind, das wir nicht von der Bühne herab kennen gelernt haben, ist er selten gewesen. Hier sieht man wieder einmal, daß das Wesen des Dramas primitivste Kontrastierung ist. Denn Hauptmann stellt einfach das Positiv und das Negativ unsres Spruches gegen einander: das Weib, das den Mann für seine Welt stiehlt, und die Weiber, die ihn für seine Welt schwächen; den Mann, der gestiehlt wird, und den Mann, der sich schwächen läßt und darum zwar kein Held in Dehmels Sinne, aber wie geschaffen zum Helden, zum halben Helden eines Hauptmannschen Dramas ist. Gabriel Schilling ist ein gealterter Wilhelm Scholz, ein unalkoholischer Harry Crampton, ein bürgerlicher Florian Geher, ein Meister Heinrich in Prosa. Sein Name gibt der Dichtung den Titel; aber wie er ihr nicht den ganzen Titel gibt, so gibt er ihr auch nicht den ganzen Inhalt. Vielleicht trägt das dazu bei, daß der Eindruck tiefer ist als bei Hauptmannschen Werken, die auf eine einzige, nicht hinreichend starke Persönlichkeit gebaut sind.

Es sind sechs Menschen, die leben sollen. Hauptmann gestaltet mit leisen und doch unverrückbar festen Strichen eine augenfällige, greif-, hör-, schmeck- und riechbare Wirklichkeit, in der sie leben können. Es ist an der Ostsee, wahrscheinlich auf Hiddensee. Meer und Erde, Luft und Sonne, Wind und Wolken bilden eine pantheistische Einheit von Elementen, mit der von unsern sechs Menschenkindern zwei ein bißchen verwandt sind, während die andern sich nur nach ihr sehnen oder nicht einmal nach ihr sehnen. Otfried Mäurer, der Bildhauer, und seine kleine Lucie Heil, die Geigerin, die er nicht heiraten will, weil das für seinesgleichen immer die Klippe ist, die aber mit ihm zusammen bleiben wird, solange es dauert in dieser Welt: beide sind

echte, freie, gesunde, innerlich blonde Naturen, die lachen und arbeiten und sich lieben und uns all in ihrer Unverwickeltheit doch durchaus interessant werden. Rein Wunder: so wie Hauptmann kann heute keiner durch winzige, unauffällig angebrachte, förmlich unter der Hand erblühende Züge einen Menschen rund und schön machen. Diese helle, lebensstüchtige Lucie ist reich genug, um jedem eine andre, jedem eine freundliche Seite zuzulehren und trotzdem immer ganz und gar sie selbst zu bleiben. Nicht umsonst ist ihre Lieblingsdichterin die Drost. Sie ist gebildet, geschmackvoll, gerecht und hat Takt und Humor und keine Spur Sentimentalität. Sie freut sich, daß auf ihrer Insel alles so gespenstisch ist, weil sie sich in dieser dunstigen Atmosphäre mit ihrer toten Mutter inniger verbunden fühlt. Sie liebt ihren Mäurer zuzeiten Schwesterlich und zuzeiten wieder so leidenschaftlich, daß sie an sich halten muß, wenn die junge Russin Majakin ihn irritiert. Daß Mäurer für sein Teil diese schwarze Verehrerin, an der ihn schon der ungewohnte Typus lockt, nicht eins, zwei, drei nimmt und dann ruhig zu seinen Statuen zurückkehrt, liegt nur daran, daß im Augenblick wichtigere Dinge um ihn vorgehen. Denn sonst ist er so. Ein strammer, kurzhafter Kerl. Voll schmunzelnder Schallhaftigkeit, aber klug und ernst und zuverlässig, wo es darauf ankommt. Da er in jeder Hinsicht auf sich zählen kann, so darf er sich gelegentlich verlieren. Man läßt sich fallen — trotzdem man weiß, was man an einer solchen Lucie hat; man hebt sich auf — aber nicht nur, weil man solche Lucie hat. Die Hauptsache ist, daß man Richtung behält. Mäurer behält Richtung, weil Manns genug und wohl auch Künstlers genug in ihm ist.

Gabriel Schilling ist anders. Wenn das Stück beginnt, flieht er vor seinen beiden Frauen auf die Insel; wenn es aufhört, ist er vor ihnen ins Wasser geflohen. Es blieb ihm nicht viel übrig. Seine angetraute Eveline ist ein abgehärmter deutscher Dürrling, vor der freilich der stärkste Mann die Flucht ergreifen würde; und mit Hanna Elias läßt sich nicht leben, weil Eveline da ist, vor dem kranken Mann ihren Haß, ihren bösen, geschwollenen Vipernhaß auf die Nebenbuhlerin aus sich herausgeißelt und diese dadurch zwingt, desgleichen zu tun. Hauptmann übertreibt nicht, verzerrt nicht, verallgemeinert nicht. Er entfesselt zwei Frauen, die das Schicksal haben, denselben Mann zu lieben, entfesselt sie bis zur Raserei. Er verurteilt sie nicht, er beurteilt sie nicht einmal. Er sagt, wie Eveline aussieht, und wir wissen, was ein Maler an ihr haben wird. Hanna wieder gestaltet er durch die grundverschiedenen Empfindungen, die sie weckt. Mäurer ist

ihr Feind, weil sie seinen Freund entnerbt. Die Majalin hängt an ihr in jugendlicher Schwärmerei. Lucie kann ihr nicht böse sein, weil sie alles, also auch dieses arme Geschöpf versteht. Schilling selber war ihrer Intellektualität, ihrer spielerischen Verlogenheit, ihrem hysterischen Temperament, ihrer Schneefühle, ihrer wächsernen Blässe, ihrer orientalischen Faulheit, kurz: der Exotik ihres Bluts und ihres Geistes verfallen. Dann aber steht er plötzlich vor den beiden losgelassenen Hyänen, bewegungslos, mit weit aufgerissenen Augen voll Wasser, vom Ekel gewürgt, mit unendlichem Grauen im bleichen Gesicht — und findet dieses Leben keinen Augenblick mehr lebenswert. Er hat nicht Richtung behalten, weil nicht Manns genug und wohl auch nicht Künstlers genug in ihm war.

Man hat darum ihn mit Johannes Boderat, das Drama mit den ‚Einsamen Menschen‘ verglichen. Zu einer Vergleichung der äußern und innern Vorgänge böten höchstens ein paar zufällige Gemeinsamkeiten, zu einer Vergleichung der Kunstwerte bietet meines Erachtens nichts einen Anlaß. Der junge Hauptmann hat nicht gekonnt, was er gewollt hat. Der reife Hauptmann hat vielleicht nicht gemacht, was er gewollt, aber vollkommen gekonnt, was er gemacht hat. Der junge Hauptmann will einen geistigen Entscheidungskampf zum tragischen Abschluß bringen — und läßt geistige Energielosigkeit sich zu Tode ermatten. Sie ist das Gepräge jenes Werkes. Johannes Boderat wimmert und poltert sich durch fünf Akte, daß es ein Graus ist. Er klagt, daß man ihn gebrochen hat, ohne daß je ein Knochen in ihm gewesen wäre, der gebrochen werden konnte. Er verlangt die zarteste Rücksicht und behandelt Frau und Mutter mit einer flegelhaften Brutalität, die auch die unbestrittenste Gelehrtengröße nicht entschuldigen würde, und die bei einigem menschlichen Wert unmöglich wäre. Den Beweis für diese Größe und diesen Wert brauchte er nicht ausdrücklich zu führen; aber er führt ja mit jedem Wort und jeder Handlung den Gegenbeweis. Johannes Boderat ist im Kern mißraten, ein Jämmerling, dem man nicht einmal die Fähigkeit zum Selbstmord zutraut, und mit ihm steht und fällt die Tragödie. Dagegen sehe und höre man Gabriel Schilling an. Gewiß: auch er ist durch und durch hilflos und deshalb schließlich wert, daß er zugrunde geht. Aber er hat, was Johannes Boderat niemals hat: er hat von Anfang bis zu Ende unsern Anteil, den er sich durch kein unvornehmes, kein proziges Wort verschert. Es ist eine stille Trauer um ihn, die noble Schwerkraft eines Kunstmenschen, bei dem es zum Künstler nicht gereicht hat. Er klagt keinen an und jammert nicht eigentlich, sondern hängt höchstens

schwächlichen Altweiberfommermeditationen nach, die sich nicht als Weisheiten ausgeben und von ihm selbst und den andern durchschaut werden. Er weiß um sich Bescheid, weiß, daß es zu spät, daß seine Existenz verpfuscht ist, und zieht die Konsequenz. Der Zwanziger Boderat begeht mit seinem Selbstmord ein Verbrechen an seinen Eltern, seiner Frau und seinem Kind. Der Selbstmord des Vierzigers Schilling ist eine mutige, reinliche Tat. Die herrliche Lucie spricht auch hier das erlösende Wort. Sie hat den Maler gern gehabt und seine Leiden mitgelitten. Aber eben deshalb gesteht sie vor seiner unerfalteten Leiche mit dem ganzen Freimut ihrer klaren Seele, daß ein neues, frisches Gefühl über sie komme, weil sie glaube, daß Schilling jetzt für ewig geborgen sei. Ueber die Welt der unselig-untauglichen erhebt sich in Wort und Tat die Welt der tauglichen und darum glücklichen Menschen. „Manche freilich müssen drunten sterben, Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen, Andre wohnen bei dem Steuer droben, Rennen Vogelflug und die Länder der Sterne . . . Doch ein Schatten fällt von jenen Leben In die andern Leben hinüber, Und die leichten sind an die schweren Wie an Luft und Erde gebunden.“ Auch diese Verse -- von denen man wünscht, daß jeder sie kennt oder zum mindesten als Hofmannsthalisch erkennt -- auch sie gäben für ‚Gabriel Schillings Flucht‘ ein passenderes Motto ab als das Zufallswort des Plutarch. Es ist wundervoll, mit welcher gelassenen Sicherheit, mit welcher meisterlichen Bildnerruhe Hauptmann seine beiden Welten formt, wie er sie aufeinander wirken, einander durchdringen, wie er die eine von der andern betrübt und getrübt, die andre von der einen vorübergehend gehoben und doch nicht gerettet werden läßt. Das Meer, das deutsche Meer, macht zu diesen Kämpfen eine stimmende und verstärkende Begleitmusik. Es ist, alles in allem, bester alter Hauptmann. Der Dichter erwähnt irgendwo die Eigenschaft des ‚Wafelns‘, die Fähigkeit, mit dem zweiten Gesicht zu sehen. Er hat in seinem letzten Jahrzehnt häufig den Fehler begangen, zu wafeln -- den Fehler, weil er diese Fähigkeit in Wahrheit gar nicht hat, sondern nur den Wunsch, sie zu haben. Hier sieht er einfach wieder mit seinen klaren Menschen- und Künstleraugen, und was er sieht -- es sei, wie es wolle, es ist doch so schön. Hoffentlich hat er es auch ‚dramatisch‘ gesehen. Aber danken wir vorläufig, bis eine maßgebende Aufführung des Werkes den Eindruck von vollendeter Bühnensfähigkeit bestätigt oder abgeschwächt hat, dem Dichter Gerhart Hauptmann für eine Dichtung von solcher Schmerzlichkeit und solcher Leuchtkraft, wie sie unter seinen zweiundzwanzig Dramen nicht viele erfüllt.

Otello / von Fritz Jacobsohn

Das eine Wunder des Verdischen Alters: „Otello“ (das andre ist „Falstaff“) wird auf deutschen Opernbühnen wohl immer nur ein bescheidenes Dasein führen. Seine werbende Kraft ist in der Theorie stark, in der Praxis schwach. Wenigstens hierzulande. Wir knien anbetend nieder und stehen nicht gestärkt, sondern ernüchtert auf. Woran das liegt, ist mir bei der letzten Neueinstudierung, die in dankenswerter, jedoch nicht preisenswerter Weise das Königliche Opernhaus veranstaltet hat, zum Bewußtsein gekommen. Das Signum dieser Aufführung war: Jaghaftigkeit. Nun lassen sich gewiß keine Normen dafür aufstellen, wie eine Oper herausgebracht werden muß, um im Theater sinne zu wirken. Daß es aber nicht die korrekte Wiedergabe des rein musikalischen Teils allein ist, die neueren Werken besondere Kraft verleiht, darüber dürfte kein Zweifel sein. Beispiele genug sind dafür vorhanden. So unangenehm sich die Tätigkeit des modernen Opernregisseurs in den letzten Jahren bei der Aufführung klassischer Werke auch bemerkbar gemacht hat: viele moderne Werke, besonders veristische, verdanken ihr die Rettung vorm Untergang. Wie das kommt? Weil der Regisseur die gesamte Wirkungsmöglichkeit im Auge hat und danach eine Oper bewertet, während der Kapellmeister sich die Noten ansieht und danach meistens die ganze Partitur naserrümpfend an die Wand wirft. Da gilt es denn, Kompromisse zu schließen. Aus solchen Kompromissen entstanden bei Gregor die eindringlichsten Wirkungen, wurden, zum Beispiel, „Tosca“ und „Auferstehung“ gerettet.

Nichts aber ist für theatralische Wirkungen so hemmend wie Unentschlossenheit. Das zeigte sich wieder bei dieser Einstudierung des „Otello“. Ein bestimmter Stil war nicht erkennbar, war nicht einmal angestrebt. Die Partitur vor allen Dingen sollte zu ihrem Recht kommen. So klang denn alles sehr schön, klang sicher alles genau nach den Vorschriften des Komponisten. Nur daß das in diesem Fall einfach nicht genügt. Leo Blech hat oft genug sein Temperament gezeigt, so daß es falsch wäre, ihm den Vorwurf der Temperamentlosigkeit zu machen. Hier nun gab er zu wenig von Eigenem, brachte er nichts von dem, was zwischen den Zeilen dieser Partitur steht. Das Leben dieser Partitur hängt aber auch von der Bühne ab. Es ist falsch, den alten Verdi in „alter Manier“ zu spielen. Gerade er bedarf des Rubato's, der lebenspendenden Crescendi und Decrescendi. Denn er ragt mit dem „Otello“ ganz und gar in eine neue Zeit hinein, ist durchaus nicht so stark von Wagner beeinflusst, wie die Bequemlichkeit behauptet, sondern deutet vorwärt's: zum Verismus. Verdi hat im „Otello“ die Sprache seiner Melodik und Dramatik erweitert, hat die alte Arienform aufgegeben und hat Affordwirkungen benutzt, die auch

Wagner anwandte. Hat er deswegen von Wagner gelernt? Als Dramatiker hatte er das gar nicht nötig, und als Charakteristiker spricht er eine ganz andre Sprache als Wagner. Die Veristen haben von ‚Otello‘ gelernt, von der Leidenschaftlichkeit, die im Affekt die Grenzen des Schönen streift, von der Realistik, mit der Otello's Eifersucht gezeichnet ist (Quintenparallelen sind da häufige Ausdrucksmittel), von den prasselnd aufeinandergetürmten Bläserdissonanzen, die Wut und Schrecken malen.

Der Stil der Aufführung hätte also in den erregten Szenen die Freiheit veristischer Gestaltung für sich in Anspruch nehmen müssen, ohne dabei den zarten poetischen Reizen der Liebeszene am Schluß des ersten Aktes und der großen Szene Desdemona's im letzten Akt Abbruch zu tun. Aber weder im orchestralen Teil noch in der Leitung der Solisten war das Rechte getroffen. Die großen und starken Individualitäten fehlten. Groß und stark ist zwar Rudolf Berger, aber nicht Individualität genug. Schauspielerisch versuchte er, Temperament zu markieren, kam aber über das Markieren nicht heraus. Zudem klang seine Stimme so gequält wie noch nie. Das künstlich aufgepropfte helle Timbre seines Organs hatte etwas kastratenhaft Unnatürliches. Völlig in den Anfängen einer Charakteristik war Hoffmann's Jago stecken geblieben. Er hatte die ganze Partie „auf Ton“ angelegt und begnügte sich sonst mit Grimassenschneiden. Seinem Kurtwenal-Naturell liegt der Jago nicht, was ihn aber nicht hätte hindern sollen, an eine Ausarbeitung zu gehen. Bei Fräulein Dux, der Dritten im Bunde, ist Geduld am Plage. Die Gesamtleistung war bläßlich und uninteressant. Der Liebenden fehlte jedes Feuer der Hingebung, der Leidenden der warme Menschenton. Trotzdem, trotzdem machte die Gestaltung ihrer großen Szene im letzten Akt aufhorchen. „O Weide, grüne Weide“: das klang und ließ mitklingen. Man sollte auf sie acht geben.

Briefe über Kritik / von Theodor Lessing

1. An einen Dichter

Nachdem ich, verehrter Dichter, manche Woche meines Lebens dafür verausgabt habe, Ihre sämtlichen Schöpfungen zu ergründen, und nachdem ich meine Erkenntnis dieses Ihres Lebenswerkes kritisch zu gestalten versucht habe, beehren Sie mich, den Kritiker, mit der hochherzigen Mitteilung, daß Sie über meine Kritik gar nicht „verstimmt“ seien, allbiweil und wessmaßen Sie dergleichen aus Prinzip niemals zu lesen pflegten. „Ich lese niemals, was man in Zeitschriften über mich schreibt. Sie wissen, daß ich alles kritische Raisonnement hasse, nein, verabscheue! Ich vermag den Nutzen Ihrer

Kritik nicht einzusehen. Das deutsche Publikum wird durch Sie nur im naiven Genuß beirrt. Sie machen es nur unsicher, verwirrt, vorurteilsvoll. Dem Schaffenden aber helfen solche Tribunale noch weniger. Denn organisch Wachsendes ist unheilbar, unabänderlich, und echte Kunstwerke sind so wenig von Menschenwitz abhängig, wie der Wandel der Gestirne. Kein Künstler wurde je dadurch gefördert, daß er von den wissenden Thebanern seiner Zeit hörte, wie sie an seiner Stelle es gemacht haben würden, wie man eigentlich alles machen müsse, und welche Grenzen und Schwächen ein jeder habe. Der Einzige, der an kritischen Essays Vergnügen hat, ist also wohl der Kritiker selber. Der genießt sein theoretisches Besserwissen auf Einwickelpapier. Der kann sich für ein Stündchen wichtig machen und seine ohnmächtigen Klugheiten zu Markte tragen, bis dann in der Regel ein noch Geschickterer kommt und dem Tausendgeschickten eins über'n Kopf haut. Dies allwöchentliche Spiel gegenseitigen Tot-Maisonniereus wollen wir Dichter euch Literaten gerne gönnen. Nur hege ich die unmaßgebliche Vermutung, daß es für Ihr Menschentum auf die Dauer schädlich ist, Ihr Leben onkel-, gönner- und oberlehrerhaft mit der fruchtlosen Beratung der deutschen Künste, unter Maulhelden verhandelt zu haben. Solche Lebensführung macht selbstgerecht, eitel und frech, und item: ich habe mir seit lange zum Gesetz gemacht, meine Schaffensstimmung und Lebensfreude nicht lähmen zu lassen durch das Besserwissen der Antitheserische, welche „Meinungen haben“ und „Stellung nehmen“. Da Sie aber selber mir autoritativ vorgeschrieben haben, daß ich keine Zeitungen lesen dürfe, so wundern Sie sich nicht, daß ich den Anfang damit mache, Ihre eigenen gewiß sehr geistreichen kritischen Exkurse ungelesen zu lassen.“

. . . Wie oft, lieber Meister, habe ich diesen Sermon wohl angehört! Als Knabe schon erfuhr ich von Wilhelm Jordan und Paul Herse, daß sie nie einen der zahllosen Aufsätze zu lesen pflegten, welche damals über sie erschienen. Nun wohl, ich lasse dieses Prinzip gelten. Es ist Ihre Sache, ob Sie Spiegel suchen oder den schärfsten und unbefangenen Spiegel (und diesen am sichersten) verhängen. Ich bin umgekehrt geartet: ein Mensch, der sich selbst und die andern grausam klar vor Augen hat. Dennoch leben zu können, das ist meine Stärke; die Ihrige, bewußt auf einer bestimmte Stufe seelischer Einsicht stehen zu bleiben und störende Kenntnis sich vom Leibe zu halten. Dieses Prinzip werde ich stets achten, auch wenn es meine eigene Geistesarbeit verwirft. Angreifen aber muß ich die Begründungen und falschen Vorausekungen Ihres antikritischen Tics . . .

Sie schreiben, verehrter Freund, jedes Jahr ein neues Drama. Warum eigentlich? Wozu? Wem zunuße? Wollen Sie das „heißgeliebte deutsche Volk erziehen“? Wollen Sie ins Konversationslexikon kommen? Wollen Sie Geld verdienen? Wollen Sie den papierenen

Berg bedeutender Makulatur vermehren? Nun, Sie lächeln verächtlich und sagen: Frage den Wind, warum er weht, die Blume, wofür sie duftet. Nun wohl, aber dann lassen Sie auch die Kritik in Ruh und schätzen Sie mich nicht ein, als ob durch mich aufgeklärt, doziert und orakelt werden müsse. Kant kritisierte die Vernunft, Windelmann die bildende Kunst, Lessing das Theater seiner Zeit, ein durchaus analytisches und gleichwohl durchaus positives Beginnen. Dieser Arbeit aber war das Erkennen und die Gestaltung des Erkannten Selbstzweck. Daß dadurch allerlei Volk etwas anspruchsvoller, geschmackvoller, kultivierter geworden ist: das ist eine Angelegenheit durchaus zweiten Ranges. Bestimmend war zunächst die Natur des aburteilenden Gewissens. Diese bewußteren, das heißt: geistigeren Naturen haben ein Gewissen, das ausschätzen, aburteilen, wägen muß — muß! Ein vivisektorisches Gewissen, als welches nie blindlings liebt und haßt, sondern sich der Gründe der Liebe und des Hasses bewußt wird und nach Normen des Billigen und Verwerfens fragt. Ein Botaniker aber, der die Blumenwelt liebt und ordnet, vergewaltigt damit nicht die Natur. Auch wir sind Botaniker der Geister. Besessen von unausschöpflichem Hunger nach Einsichten in neue Feinheiten, Abgründe, Dunkelheiten, Geheimnisse, Kontraste, Lebenslügen und Schlupfwinkel. Wo aber soll ich diesen Hunger des Psychologen befriedigen? Ich fand heraus, daß ich ihn dort am leichtesten befriedige, wo der Mensch am nacktesten und typischsten, auf einfachste wie komplizierteste sich selber preisgibt: auf dem Theater und in den lyrischen und tragischen Künsten. Darum fühle ich mich diesen Künsten verschwistert. Ich weiß nicht, ob ich irgendwem damit nütze oder irgendetwas ändere. Ich habe auch längst darauf verzichtet, Menschheit zu erziehen. Ich habe aber eine Leidenschaft nach Einsicht und den Wunsch, mit den stärksten Geistern und Gewissen meiner Tage zu ringen, Mensch gegen Mensch, um die eigene Lebensfülle zu mehren. Denn dem Erkennenden geht es wie dem jungen Riesen der Sage, welcher zur eigenen Kraft die Kräfte alle der Helden hinzugewinnt, mit denen er siegreich auf Tod und Leben gerungen hat. Das ist das Grob der Philosophie. Ihr Dichter aber versteht das nicht. Ihr seid Verschleierer, Vergolter, Vertuscher, Drüberhinwegtäuscher. Ihr habt nichts dagegen, wenn einereins dicke Bücher über euch schreibt und an der üblichen Töchterchullegende für die Nachwelt mitarbeitet. Aber gleich den verspäteten Majestäten, deren Gottesgnadentum heute den blauen Dunst der Distanz mehr benötigt als je vorher, empfindet ihr als euren Todfeind den kritischen Zubringling, der hinter die große Maskerade der Kunstwerke leuchtet und aus den goldglänzenden Verstecken die nackten Seelen hervorzerret. Hinweg, ruft Ihr da (der eine wie der andre)! Wie zudringlich, unschön, schamlos, destruktiv, plebejisch und indiscret! Ich aber, Freunde, ich kenne Eure Formeln, aus denen Ihr Schleier des Aesthetizismus webt, und die Fangnetze, in

denen auch die Erkenntnis harmlos wird und angenehm. Der Wille zum schönen Schein lebt in Euch und die bekannte Selbstverklärung, mit welcher der Gedichte machende, Dramen schreibende, Musik treibende, Leinwand bepinselnde Teil der Menschheit tagtäglich sich vorredet oder vorreden läßt, daß die sogenannte ‚Menschheit‘ den Sinn habe, Dichter, Künstler hervorzubringen, sie möglichst gut zu nähren und zu bekleiden, möglichst viel in Zeitungen über ihre hochwichtigen neuesten Romane, Bilder, Dramen, Gedichte zu schreiben und nach ihrem Tode ihnen Denkmäler zu setzen: ‚Dichter‘ im weitesten Sinne, Schaffende (so nennt Ihr Euch mit Vorliebe), Stimmen aus dem Bauche des Daseins. Ihnen, so meint Ihr, solle der kritischere, erkennende, geistigere Mensch als Herold, Zwischenträger, Gartengehilfe dienen. Wahnsinn, Kinder, Wahnsinn! Glaubt mir; ein neuer Roman, sagen wir: von Jakob Wassermann, ist nicht im mindesten notwendiger oder wertvoller, als eine kleine Glosse, die ich über ihn niederschreibe. Es können genau so viel geistige Energieen bauender, gestaltender Schöpferkraft in einem Buche über Shakespeare liegen wie in Shakespeare selbst. Ja, eine Kritik kann mehr Kunst sein als das kritisierte Kunstwerk. Ihr Gehalt kann dauern oder verdiente, zu dauern, wenn das Werk, durch das sie einst hervorgerufen worden ist, längst in den Grabgewölben der Literaturgeschichte eingesargt ruht. Wenigen aber liegt an Erkenntnis, allen an Rausch. Trotzdem schwindet jene Vorstellung, daß der Dichter, der Künstler die orakelnde flos delibatus mundi sei, bald einmal dahin. Die Problematik dieses Menschentyps, die grandiose Lebenslüge, welche tausendfache Allzumenschlichkeit hinter dem Priesterkostüm des Dichtertums versteckt, ist zu tief schon ins Bewußtsein der Zeitgenossen gedrungen, und manch weiser Mensch lächelt nur noch, wenn der zur Pubertät erwachsene Jüngling, der seinen üblichen Romanband herausgegeben oder sein Drämchen auf die Bühne gebracht hat, stolz in die Welt hinausgeht: Ich bin Dichter! (Für welche Menschlichkeit bedarf er eines Freibriefs? fragt sich heute schon der weise Mann.) Ach, Liebster, Lumpen habe ich gekannt, Esel habe ich gekannt: sie werden alle in die moderne Literaturgeschichte kommen. Ich aber verspreche mir viel für tiefere Geistigkeit, höheres Ethos davon, daß Propheten und Seher psychologisch vogelfrei werden.

Ich bin tief davon überzeugt, daß der Erkennende im großen Stil nicht nur ein tieferer Geist, sondern vor allem auch der gestaltungsfähigere Künstler ist als der Belletrist, der die Möglichkeit der Weltgestaltung damit erkaufte, daß er Scheuklappen vorbindet gegen alles, was peinlich, schwer, unbequem ist und an den Höllen der Lebenserkenntnis vorüberschleicht, weil sie (eine ganz unbestreitbare Wahrheit) seine Verdauung stören und seinen guten Schlaf. Wenige wollen Erkenntnis, alle Rausch. Zehntausend Federn sind beflissen, euch Dichtern Tag für

Tag zu lobpsalmeien, daß eure Schönheit besser sei als unsre Psychologie, daß ein gutes Gedicht mehr sei als ein philosophisches System (höchstens „die Wissenschaft“ läßt man gelten, weil sie gar so „nützlich“ ist fürs „Menschengeschlecht“). Wahnsinn, Kinder, Wahnsinn! Ihr seid nicht die einzigen Künstler auf Erden, seid nicht die letzten. Nur seid ihr die geistig einfachsten und banalsten. Darum aber, weil es weniger Vorbildung, Arbeit, Zeit bedarf, Sie zu verstehen als mich, darum allein gondeln Sie durchs Leben auf dem Dichterflothurn, mit dem Künstlerkronreif, während man mir, dem vernüchternden, kritischen Kopfe, jeden Etelnamen anhängt, am liebsten die Worte: Journalist und Literat. Es gehört viel Entsagung und Würde dazu, einem mit bestem Recht viel mißgeschickten Beruf sich zu verschreiben, über den jeder dumme Junge billig seine verächtlichen Glossen niederschreiben kann, während nur sehr, sehr wenige sind, die über Wesens- und Kunstgesetze dieses Berufs ernst, das heißt: mit der Liebe eines Lebens, nachgedacht haben. Dieser unsrer Unwissenheit danken Sie, verehrter Dichter, die Möglichkeit, daß Sie mich kränken durften mit Ihrer hochherzigen Zusicherung, daß meine psychologische Analyse, die Sie „Kritik“ nennen, mir vergeben und vergessen sein solle, alldieweil und wesmaßen Sie dergleichen nie zu lesen pflegten. Hebbel oder Ibsen (das weiß ich sicher) hätten mir nicht so großherzig vergeben, sondern sie hätten mir gedankt. Und denken Sie, ich hatte Sie für fast eben so groß gehalten wie Hebbel oder Ibsen. Wenn aber jemals in meinem eigenen Leben jemand sich so mit meinen Werken herumschlagen und abgeben sollte, wie ich es tat mit den Ihrigen, dann werde ich nicht so großherzig sein wie Sie, verehrter Schaffender, sondern es freudig empfinden, daß ich Stoff gewesen bin für neues Erkennen neuer Erkennender.

Allerlei Sprechkünste / von Alfred Auerbach

Ein moppeliges Kerlchen steht in Positur und rudert mit den Armen. Sein Erzeuger sitzt daneben und erklärt schmunzelnd, es werde etwas „aufgesagt“. Der Junge behauptet aufgeregt, daß jemand durch diese hohle Gasse kommen müsse (Bewegung nach dem Kopfe), es führe kein anderer Weg nach Rüßnacht (Rudern nach rechts), ferner, daß ers vollende — und (Pausen zum Atemschmauken) die Gelegenheit sei günstig. Eigentlich ist ja nicht viel von dem Text zu verstehen, aber einige Wörter muten so bekannt an, daß sich das übrige von selbst ergänzt. Der fette Kleine schreit schließlich gewaltig, daß er sich auf eine Bank von Stein setzen werde, daß er oft ausgezogen sei und nur an seine lieben Kinder gedacht habe. (Handbewegung nach dem Herzen rechts, Magengegend), was er auch jetzt tue, und er denke, ihre holde Unschuld zu verteidigen. (Pausen, Atemschmauken).

Am Schlusse dieser Kette von mehr oder minder glaubwürdigen Behauptungen verzieht sich der erschöpfte Jüngling zu dem Sessel seines Paps, der ihm stolz die heißen Wangen tätschelt. Dann lehnt sich der Vater weit zurück und blickt auf den Zuhörer. Eine Spannung schwingt durch den Raum. Man läßt sie schwingen . . .

Sie schwingt noch.

*

Ein bebend Mädchen, in rührend Weiß getaucht, tritt in einen Saal, den ein Meer roter, schwühender Gesichter füllt. Plötzlich knickt die Kleine zusammen, schnellst wieder auf und sendet noch einen zagen, raschen Blick zu einem Mann in schwarz, der auf der Seite des Saales steht und scharf durch gelehrte Brillengläser lugt. Er hat eine wahre Mustnackerphysiognomie. Der schwarze, strenge Mann hypnotisiert das weiße, zarte Kind. Im Saal zittert ein Mutterherz, Mutteraugen senken sich, denn droben setzt ein geliebtes Stimmlein ein, in hoher Lage, angsthinaufgetrieben, und heißt den schönen Frühling willkommen, die Wonne der Natur. Der schwarze Mann blickt noch strenger durch die philologischen Brillengläser und raunt: Lauter! Das arme Ding klettert höher die Skala hinauf und erzählt, daß es dem Frühling froh entgegengeht. Viel ist nicht verständlich, weil das Stimmchen naturnotwendig dünner wird. Aber der schwarze Mann schreit: Lauter!

Das hört man allgemein. Das kleine weiße Ding klettert auf den zornigen Aufruf noch höher und turnt jetzt in schwindelerregender Weise auf dem hohen Schuldeklamationsstrapez. „Willkommen, schöner Jüngling!“ Das Stimmchen bricht, der Rest ist . . . Piepsen, Wimmern, bis das Mädglein wieder zusammentnickt, aufschneilt, davonläuft und also ersichtlich das Ende erreicht ist. Zur selben Zeit bricht sich eine Mutter durch die Reihen Bahn, hochrot im Antlitz, schießt hinaus und schließt ihr Kind in die Arme, von Wonne bewegt. Aber gravitatisch langt auch der schwarze Mann an und verwandelt die Glücklichen in eine Niobidengruppe. Denn er orakelt, kraft seiner Kenntnis der deklamatorischen Kunst, daß das Mädchen seine Sache trotz all seiner Unterweisungsmühe schlecht gemacht habe. Es hätte vor allem lauter sein müssen, habe gehackt, die Prädikate schlecht betont und einige Endsilben verschluckt. Das Mutterherz blutet, der schwarze Mann redet, im Kindergemüt erwacht ein Gruseln, das sich dann zeit lebens einstellt, sobald es an Schillers Gedichte denkt.

*

Der Verein ‚Thespis‘ hat seine Mitglieder zu einem ‚literarischen‘ Abend geladen. Das Hegenlied wird rezitiert werden. Herr Müller, ein Rezitationsportsman verwegenster Art, der an die Championphysiognomien der Fußballklubs erinnert, wird die Sache machen. Er

besitzt das rollendste Zungen-R, ein Tremolo, das einen ganzen Saal zum Wackeln bringen kann, ferner hat er die wirksamsten Schreikrampf-töne einem Bühnenkünstler abgelauscht, den er hoch verehrt. Desgleichen besitzt er Auffassung, einen Frack und ein seidenes Taschentuch, das in der Westenede haust. Rasch besteigt er das Podium, öffnet ein Büchlein zweifelhafter Farbe, anscheinend Berns schwer sündenbeladenes Deklamatorium. Langsam, in tiefstem Strohbaß rezitiert er des Priors Rede, der gleich den andern Personen der Dichtung aus einer sehr süddeutschen Heimat zu stammen scheint und mit ihnen die nämlichen Zungenfehler teilt. Nach dem ersten Drittel der Dichtung macht der Rezitator Halt und schnappt nach Luft. Dann lächelt er verheißend und, wie ein Chauffeur die größere Geschwindigkeit einstellt: Ruck, ratsch!, so tut jetzt er. Rasend eilt er mit den Wörtern davon, wird puterrot, der Hals schwillt über den Stehragen hinaus, der Kopf wird beängstigend dick. Aber der Unentwegte rennt weiter! Pause! Ruck! Die dritte Geschwindigkeit, die Herr Müller bei seinem Vorbild immer so effektiv fand, wird eingestellt, und nun mäht er die Wörter nieder, mit einer Mordlust, die nicht einmal ein Chauffeur erreicht. Er krächzt durch dick geschwollene Stimmbänder, aber weiter gehts mit schief gesenktem Kopf, damit die Halsmuskeln allesamt mit anziehen. Das keucht und kräht und schäumt und spuckt! Wehe dem, der in der Nähe sitzt ohne Schutz und Schirm Halt! Das Rezitationsüberschnauferl steht pustend am Ziel. Donnernder Applaus. Draußen weitere Huldigungen, die Herr Müller, nachdem er das seidene Tuch um den Hals gelegt, entgegennimmt. Er kann eben noch ein paar Töne hauchen! Die verwendet er für die Versicherung, er werde das nächste Mal etwas noch Längeres rezitieren.

*

Wer kennt sie nicht, die andern, allzu willigen Künste, Des Fräuleins, zum Beispiel, das nach Tisch auf einen Wink wartet und bereit sitzt, wie das Teufelchen in der Kiste. Irgend jemand tippt unborsichtig an, der Vortrag steigt schon.

Und die Vermisten, die „leider der Familie wegen“ der Bühne verloren gegangen sind, dramatische Trauerweiden, aufgepflanzt am Grabe ihrer Hoffnungen. Wehe, wenn man sie schüttelt, wehe auch, wenn man sie nicht schüttelt — sie tragen doch vor.

Dann die Unzähligen, die mit kokettem Augenaufschlag und süß-naiven Babymanieren ‚Tempora mutantur‘ ankündigen. Wenn einer da das Gruseln nicht lernt, lernt ers nie.

*

Zohumabohu des Hersagens, Aussagens, Deklamierens, Rezitierens, Vortragens!

Schon der noch übliche wahllose Gebrauch so vieler Bezeichnungen zeigt die allgemeine Unklarheit über das Wesen der Sprechkunst. Das

schlichte Wort ‚sprechen‘ wird in bezeichnender Weise gern umgangen, weil es der Allgemeinheit doch ohne weiteres selbstverständlich scheint, daß man sprechen kann. Die Kultur des gesprochenen Wortes ist minimal, eben weil sie jedermann zu besitzen glaubt. Daher die respektlose Sprechbarbarei in Schule und Haus. Daher die allgemeine Stimm- und Geschmacksverhöhnung. Das wäre alles noch harmlos und zeitweise ulfig, wenn nicht die ernste Seite aufdringlich zum Vorschein käme. Der kritiklose Zubrang zum Schauspiel als Handwerk resultiert aus der nämlichen Respektlosigkeit. Von der Kultur aller andern Künste ahnt die Allgemeinheit wenigstens, daß sie eine gewisse Vorarbeit verlangt. Von der Sprechkunst schreckt sie kein derartiges Bedenken ab. Kann ihr auch beinahe nicht verübelt werden. Gedeihen doch an den Heimstätten der Kunst noch ungeniert alle beliebigen Weisen. Die lispelnd-zischend Weis', die krähend-näselnd Weis', die kloßig-fette Weis', die deklamierend-bombastisch Weis', die tremolo-rührend Weis', die forciert-bellend Weis' — und wird doch auch da alljegliche Weise noch sonder allzu großes Mißbehagen als Sprechkunst genossen.

Die Sängerin / von Oscar Maurus Fontana

Sie gingen durch einen Garten. Rahl standen die Büsche und Bäume da, langten zitternd zum blaßblauen Himmel empor. Und die Märzlust schlug ihnen entgegen, lind und weich, wie Ahnung. Sie fingen sie auf mit ihren Wangen und lachten. Aber sie lachte am hellsten und hing sich fester in seinen Arm.

Dann gingen sie durch die Straßen der Stadt. Und Menschen rannten die Kreuz und Quer und hatten keine Zeit und stießen sich und mußten eilen. Aber sie stieß niemand; als ob sie in einem magischen Kreis wandelten, dem jeder gern und ehrfürchtig auswich, war es. Und dennoch schauten sie beide viel in den blaßblauen Himmel. Und wenn sie auf die Menschen hinabguckten, lachten sie. Aber sie lachte am hellsten und hing sich fester in seinen Arm.

An der Ecke kaufte er einem Blumenweib die ersten Weilchen ab, und sie mußte sie an ihrer Pelzjacke festmachen, ganz oben, daß sie ihr Gesicht ganz in die Weilchen bergen konnte, wenn sie es ein wenig neigte. Denn es waren viele Weilchen und schöne und die ersten dieses Jahres. Und sie lachte wieder. Er aber sprach von ihren sehr blonden langen Haaren.

Am Abend sang sie in der Oper. Und ihre Stimme hob sich wie ein kleiner dunkler Vogel und hob sich und hob sich und wurde immer lichter und heller. Bis er dann oben stillstand mit ausgebreiteten Fängen und oben ruhte in einer grenzenlosen Lust. Als ob alle Selig-

keit, aller Jubel in dieser schmetternden himmlischen Stimme sei, so war es. Und die Menschen waren mitgeflogen, waren auch oben, und aus ihren Augen kam die Helle und das Licht, und sie hatten die Oper und die Prozente und die ungeratenen Kinder vergessen und waren stumm und waren selig.

Und als sie nach Hause gingen, fragten sie einander und ihre Stimmen waren wie furchtsam und zögernd, als schämten sie sich ihrer selbst nach jener Stimme —: „Was ist es, das in dieser Frau lebt? Welche Kraft, welche unsagbare Kraft kommt aus ihrem Singen, daß es uns emporheben kann wie Flaum und Spinnweben? Sag es uns doch einer, damit wir im Singen dieser Frau auch diese Macht anbeten, uns vor ihr neigen! Was geschieht ihr, daß sie so wird, als sei sie nicht unsresgleichen?“

Und als es Oktober ward, ging sie wieder durch den Garten. Gelb waren die Büsche und Bäume, und der Ahorn stand schon kahl und leer, hatte all sein Laub von sich geschüttet. Und um ihre Füße raschelte das Laub, und es tat ihr fast wohl, so zu gehen, die Füße im welken und abgefallenen Laub.

Und wieder ging sie durch die Straßen der Stadt. Und wieder rannten die Menschen und blickten nur auf die Uhren, ob die Zeit ihnen nicht davongelaufen sei. Und stießen sich. Aber diesmal stießen sie auch die Sängerin, und es gab keine Weilschen mehr, und niemand sprach von sehr blonden langen Haaren.

Am Abend sang sie in der Oper. Aber ihre Stimme blieb auf dieser Erde, blieb hocken und schlug kläglich mit ihren Flügeln umher. Und aller Glanz war ausgelöscht, aller Schimmer wie Reif unter der Sonne zerronnen. Wie hundert andre, die man singen gehört und wieder vergessen hatte, sang sie, breit, mühsam und erdig. Und die Menschen blieben mit ihr unten und dachten an die alten Kulissen und die Prozente und die ungeratenen Kinder. Und den Kritikern fielen schöne messerscharfe Worte für die Morgenkritik ein. Und sie schüttelten den Kopf wie alte Raben, als sie eine Ensembleszene ‚schmiß‘.

Und als die Menschen nach Hause gingen, fragten sie einander — und ihre Stimmen waren frech und schläfrig —: „Was ist mit dieser Sängerin, daß sie jetzt so paßt? Sie hat nicht gesungen, sie hat geschrien wie eine Anfängerin. Wir sind das nicht gewohnt von ihr. Warum enttäuscht sie uns? Wir haben ihr doch nichts getan. Sie übt zu wenig. Ihre Stimme hätte sonst noch jene orphische Kraft, von der wir in blauen Hochsommernächten träumten. Oder —? Was ist mit ihr? Was geschah dieser Frau? Jedoch sinnen wir über etwas nach, das uns nicht zukommt. Es ist wichtiger, schnell in ein Restaurant zu gehen und zu essen, denn wir haben Hunger. Wahrhaftig, man wird vom Zuhören hungrig.“

Rundschau

Frankfurt und Mannheim

In Frankfurt hat sich ein viertes Bühnenhaus, das 'Neue Theater' aufgetan, das seine breite Schwanktunke mit vorwiegend alten literarischen Rosinen schmückt. Ibsen, Hauptmann, Halbe und sogar Sudermann sollen zwischen 'Meyers' und ähnlichen Herrschaften die literarischen Heilsbringer sein. Sie sind es natürlich nicht. Alle Veteranen aufzuführen, genügt nicht mehr. In einer so alten Handelsstadt ist 'kaufmannsgute' Ware die Regel; sie erhält zwar die Kundenschaft, wirbt aber keine neue. In Frankfurt am Main ist man auf Neues erpicht. Der 'Lebende Leichnam' war fast eine Sensation; sie war von Direktor Hellmer in sauberen Bild- und Darstellungsfarben aufpoliert. Eine Schublade nach der andern wurde aufgezo- gen und jedesmal ein ziemlich echtes Tolstoisches Tragödienpartikelchen gezeigt. Ein andres Mal ließ sich die Kammerspielvereinigung Maeterlinds 'Aglavaine und Selisette' vorspielen. Man durfte, nein, man durfte nicht an Reinhardt denken. Es schien, als ob der Regisseur Max Alberth die Frage hätte lösen wollen: Welcher Weg führt von Schillers 'Theatralik' zu Maeterlinds Symbolik? — mit so herzhaften Händen griffen die Darsteller nach den hingehauchten Worten des Dichters. Alberth, der es oft versteht, Bewegtheiten einer Szene zu lebendiger Plastik zusammenzuschweißen, ist vielleicht an der Unzulänglichkeit einiger Schauspieler gescheitert.

Das Komödienhaus pendelt unter seinem neuen Direktor Fischer-Beschlow ebenfalls zwischen halben Realitäten und Idealitäten hin und her. Ich sah eine Auf- führung von Byrons 'Mysterium', 'Kain', worin der bekannte gute Wille dilettantische Orgien feierte. Warum denn diese abgründige Li- teratur, wenn man nur in den Ab- grund fallen, aber nicht in ihn hinabsteigen kann! Es muß ja auch Schwankbühnen geben. Aber sie dürfen sich nicht literarisch dra- pieren wollen. Es ist verdienst- licher, einen schlechten Schwank gut, als ein gutes Drama schlecht darzustellen. Womit ich nicht ge- sagt haben will, daß das Ko- mödienhaus von heute seine Schwänke auch nur annähernd so gut spielt wie das Komödienhaus des Karlheinz Martin. Dieser junge Mann ist von Krankheit und Konkurs wieder zur Kunst zurück- genesen. Er ist als der künftige Oberregisseur des städtischen Schauspiel- und Opernhauses die Hoffnung Frankfurts. Volkner, der neue Herr, bringt ja aus Leipzig auch Präntationen und Qualitäten mit.

In Mannheim verdient sich Ferdinand Gregori im Schweiß seines Angesichts sein Brot. Es wird viel geschuftet, aber wenig geschaffen. Gregori verfährt mit seinen Kräften nicht ökonomisch genug. Er führt im Repertoire und im Ensemble zuviel unnötigen Ballast mit sich. Er hat die Er- innerungen an die Theaterschule, in der möglichst viele junge Leute an möglichst vielen dankbaren und

undankbaren Szenen sich üben und zeigen müssen, noch nicht ganz überwunden. Immerhin ist es ihm gelungen, ein paar Talente nach Mannheim zu bringen, darunter eines, dessen blutjunge, frühreife Sicherheit fast beängstigend wirkt. In der Hoffnung, daß diese noch nicht zwanzigjährige Maria Fein uns auf längere Zeit gesichert ist, will ich von ihr erzählen, daß jede Rolle in ihr neue Kräfte und Gäfte frei macht, denen ein vorläufig noch naiv sicherer Instinkt fast immer den Weg zur Seele der Dichtung weist. Daneben rast ein blonder Knabe, namens Rudolf Ucher, über die Bühne, der Rudolf Hans Bartsch heißen könnte, wenn er Dichter und zehn oder fünfzehn Jahre älter wäre. Grad so undiszipliniert und tausend Verirrungen preisgegeben, wie dieser wildgewordene „freudige Schaffer“ faucht er uns aus seinen Rollen an. Gregori hat der Wildheit dieses Talents theatralische Allüren sich zugesellen lassen. Mir tut es in der Seele weh . . . Gregori ist überhaupt zu sehr für das Laute und für die Quantität. In seinem Garten rauschen keine Brunnlein, da arbeitet die Dampfprixe. Man wird nicht erfrischt, man steht begossen. Das hat auch dem Kleist-Byßus, der alle Dramen bis auf die ‚Familie Schrockenstein‘ brachte, sehr geschadet. ‚Die Hermannsschlacht‘ war ins Wildenbruchische übersetzt (laut, lärmend, germanisch — eine Steigerung!) und erst in der ‚Penthesilea‘ besann sich Gregori auf Kleist. Die sonst sehr frauliche, mit belegten Herzenstönen arbeitende Thila Hummel riß alle geschlechtliche Wildheit ihrer Art in die Kleistischen Verse hinein und schuf

wenigstens in starken Schatten den Entwurf zum Penthesileageschöpf. Aber ach, aber ach . . . auf diese ‚Penthesilea‘ folgte eine Kleist-Matinee, in der Ferdinand Gregori, Mitarbeiter einer Zeitschrift für Kultur, eine Sektion Schauspielers in Maske und Kostüm Kleistischer Gestalten zu einer Apotheosen-Parade aufmarschieren und Sträußchen vor dem Bilde ihres leider so früh verbliebenen Vaters niederlegen ließ. Heiliger Kleist, unheilige Trivialität!

Das Repertoire des Theaters versteht Gregori meisterlich auf eine belehrende Langeweile abzustimmen. Er scheut selbst vor Paul Lindau nicht zurück. Und nicht vor den hoffnungslosesten Uraufführungen. Er hat eine Schwäche für Bauernstücke. Diesmal gab er eines aus Slavonien: ‚Brand der Leidenschaften‘ von Josip Rosor. Das Stück ist ein Kannibaldrama; es wirkt wie ein Schlag gegen das Gehirn. Der schlechte Bauer (und sein Sohn) drangsalirt den guten Bauern (und seinen Sohn), bis diese Guten aus ihrer tierisch-plumpen Schläfrigkeit auffahren und die beiden Schlechten erschlagen. Die Leidenschaften branden unentwegt. Dazwischen wird gebetet, gegessen, getanzt und sentimental geredet, wie das in Slavonien der Brauch ist. Das Stück hätte man der dortigen Nationalbühne überlassen müssen. Trotzdem ist Rosor ein Talent. Aber er wühlt noch mit krallenden Fäusten wahllos slavonische Dinge auf, ohne zu fragen und zu wissen, ob sie auch menschlich sind. Er verwechselt noch rein Physisches mit Psychischem, gibt Tierisches für Menschliches und ersetzt kräftige Stimmungen durch kräftige Stim-

men. In seinem zweiten Drama „Das Weib“ hat er bereits einen großen Schritt zur Kultur und zur Kunst hin getan.

Vor ihm kam Max Mell mit einem feinen Einakter „Der Barbier von Verriac“ zu Wort, in dem er ein paar seelische Komplexe so sicher und fest umreißt, daß eine starke Bühnenwirkung entsteht. Ein Weibchen wird gerichtet, ein Mann (der Barbier) zeigt seine Seele und Mannesehre, ein Graf (der Verführer) beugt sich vor diesem Richter und gibt die Gerichtete preis. Auch wenn der Dichter sein Werk nicht kurz vor der französischen Revolution spielen ließe, könnte man aus der ganz leisen, aber eindrucksvollen Verschiebung des Schwergewichts unter diesen drei Charakteren die Nähe einer Umwälzung erfühlen. Das Stückchen wurde gut gespielt, zumal von dem klug differenzierenden Wilhelm Kolmar als Barbier und der um herzhafte Nuancen nicht verlegenen Lene Blankenfeld als sein Weib.

Wie fast alle neuen Schauspieler und die beiden Autoren Mell und Kofor, so kam auch die einzige Opernpremiere aus Oesterreich. Gregori kann Wien, sein Wien nicht vergessen. Als Regisseur des „Bergsees“ von Wittner gelang es ihm, mit den Bildern von Kolo Moser einige starke Eindrücke zu schaffen. Der Schluß des mittleren Aktes, wo die Bauern sich zum Todesgang bereiten, war das Schönste, was ich von Gregori gesehen habe.

Leider geht unsre Oper schweren Tagen entgegen: Frau Hafgren-Waag geht nach Berlin, Fritz Bogelstrom nach Dresden, und auch die bedeutende Künstlerin Annie Krull läßt die unergründ-

lich hohe Weisheit des Intendanten ziehen. Was dann? Gewiß, Arthur Bodansky bleibt. Er ist unsre Zuhersicht. Denn er ist der fesselndste und stärkste Künstler am mannheimer Theater.

Hermann Sinsheimer

Anathema und

Josephine

Anathema von Leonid Andrejew. Sonnenhafte Weisheit, die mit dem Tode und mit der Not des Erdenlebens Frieden geschlossen hat, wird von zitternder, ergänzungsbedürftiger Pein angefochten. Dramatisierter Hiob von ungefähr; an Hellas orientiert, an Euripides zumal. Das wirre, franke Suchen und Suchen Anathemas, der ein sentimentaler Dämon ist und erratische Härte vorspiegelt, kann vielleicht von Ratschalow verlebendigt werden, dem Gorkischen Baron des berliner Gastspiels, der gegenwärtig bei Stanislawski und Gordon Craig Hamlet ist. Andrejew gab in seinem tragischen Spiel keine Skizze, eher war er manchmal zu ausführlich; dennoch ist „Anathema“ nicht eine vollkommen selbständige dramatische Dichtung zu nennen, sondern ein Bühnentext für die russischen Regisseure Stanislawski und Meyerhold. Oder für Max Reinhardt. Für Felsblockwölzer und dithyrambische Naturen. Die Bühnenanmerkungen des Dichters quellen vor Christus und Ansprüchen an die szenische Malerei über. Neben Anathema gibt es eine noch viel schwierigere Rolle: den David Leiser, den Freudenbringer, den Messias von heute, der mit vier Millionen Rubel alle Not der Erde lindern will. Er ist der Faust Anathemas, ein Faust, der sicherlich nicht einmal viel Talmud

gelernt hat — bevor er die (übrigens nur imaginäre) Erbschaft macht, ein Jud so arm wie der Nazarener. Und dann der Chor: die Massen der Elenden, Blinden, Hoffnungsreichen, Miskontenten, Enttäuschten; die Einzelnen: jener verdrehte Orgelspieler, der die Weltenharmonie macht, vor allem. Und all das Sichzuherzennehmen von Dingen, die den halb deutsch-bürgerlichen, halb amerikanischen Waterkantbewohner wenig angehen. Auch das wichtigtuende Aussprechen von Selbstverständlichkeiten, die biblisch stilisierten Banalitäten, das betont Philanthropische, das — sagen wir: Soziale.

Eine Mär vom Leben, die auf behagliche Kreise exzentrisch wirken muß. Trotz manchem ist die durchsichtige Echtheit nicht anzuzweifeln. Schon lange warten wir in Hamburg auf dieses nicht eben blutvolle, aber mit Blut und Feuer getaufte Stück. Es auf der Bühne zu inkarnieren, wäre eine Flamme vonnöten, die stetig und in vielen Farben brennt. Hervorragende malerische Mittel standen Leopold Jessner nicht zur Verfügung. Gezählt und gemessen ist alles im Reiche der hamburger Thalia. Jessner wandelt nicht den Weg, der zu kommerziell berechneten Effekten führt, aber sein Künstlertemperament geht auch nicht auf Solidität in Reinkultur aus. Die schlichte Empfänglichkeit, der, meinetwegen, leicht feminine Christmus, der eigentlich nötig gewesen wäre, kann weder bei Repertoirechauspielern noch auch bei dem besten Repertoireregisseur sonderlich ausgebildet sein. Dennoch aber wurden Instinkte vergeistigt, ein paar unentweihbare Bilder gestellt, Menschen und Typen

interessant skizziert. Die zugleich reale und symbolische Villa des reichgewordenen David Leiser blieb uns Jessner allerdings schuldig. Das fünfte Bild durfte schon deswegen nicht gestrichen werden, weil das sechste — die Steinigung Davids, deren Szenarium aber wirklich nichts mit Böcklins doch allzu banaler Toteninsel gemein hat — darunter leidet. Außerdem aber ist es als Dichtung wunderfein und als Inszenierungsproblem eine Versuchung. Die Seele des Thaliatheaters guckte hinter dem Rücken Andrejews hervor. Farechts Anathema wirkte zu mach, zu wissend, unberauscht; aber defadent, kultiviert und unbeschwichtigt. Herr Kobler als David nahm sich ehrenstolz und eifrig aus, versagte aber leider metaphysisch und nach einiger Zeit auch stimmlich.

Hermann Bahr's 'Josephine' ist rationalistisch, paradox, aber nicht sehr. So zwischen Offenbach und Mühlbach. Man denkt nicht an den Kopf der Kaiserin, man denkt an ihre Strümpfe, die im Musée de Cluny zu sehen sind. Das Stück ist ein bißchen veraltet, denn wir haben seither Shaw gehabt. Wenn Hagemann (gottbehüte) statt dessen Emil Ludwigs 'Napoleon' aufgeführt hätte, wäre ich genußbereiter gewesen. Aber jene Szene, in der Talma dem ersten Konsul die historische Pose beibringt, ist wahr und lachend schön. Das Josephinchen des Fräulein Elsinger war ein Idyll, eine Soubrette von Blumenthal; dieses Getue, dieses Unvermögen, aus den Worten der Rolle mehr als das Allerhandgreiflichste zu machen, würde gewiß auch Bahr der Unpathetische beurteilen. Montor als Napoleon tat oft, und besonders im letzten

Akt, mehr als lediglich Kluges und Feines: die Szene mit dem naiv-unnaiven, also geborenen Talmaspieler Nhil war „von reinem Vollgehalt“. Auserlesene Kostüme hoben den Wert der reichlich selbstzufriedenen Wahrschen Komödie.

Arthur Sakheim

Eine glückliche Ehe

Mit der Ehe ist es so eine Sache, sagt Peter Mansen. Anfangs will man sich gar nicht in einander finden. Aber mit der Zeit macht es sich. Wie ist mein Postassistent Mogensen mürrisch und gereizt, weil er Ranch, seiner Frau, nichts recht machen kann. Aber ist er nicht schon am Ende des ersten Aktes glücklich? Wächst sein Glück nicht noch weitere Akte hindurch? Und da sage noch jemand, daß der Hausfreund die Ehe zerstöre! Denn ohne Friedrich Jermer, den Rat im Finanzministerium, würde es um Mogensen und seine Frau nachgerade so kläglich stehen wie früher. Jermer erst bringt den ehelichen Frieden. Je eindringlicher er Mogensens Frau liebt, desto befriedigter ist sie. Und es ist nur recht und billig, daß der Gemahl von dieser überschwänglichen Stimmung profitiert. Ein Hausfreund also ist gut. Doch mehrere sind vom Uebel. Als Martin, der reiche Klapz, hinzukommt, geht die Quengelei wieder los. Es ist auch zu schwer für Ranch, die Zeit zwischen Jermer und Martin richtig einzuteilen. Und Mogensen muß seine Kräfte einfach aufreiben, wenn er noch länger begütigend zwischen den Nebenhüblern vermitteln soll. Nein, nein, ein Nebeneinander geht nicht. Um so köstlicher ist dafür

das Nacheinander. Jermer weicht, Martin bleibt, das alte Glück kehrt wieder. Martin weicht, ein Maler folgt, und beständig in seinem Glück bleibt Mogensen, der Gatte. Denn er weiß nichts. Und dieses heimlich selbstverständliche Umgehen des Gattenrechts, dieses inoffizielle Genießen der Liebhaber, das, ohne daß er es ahnt, das offizielle Glück des Gatten erst ermöglicht, hält Mansen selbst für das Wesentliche seines Lustspiels. Er sagt, was offiziell eine Tragödie sein muß, kann inoffiziell eine Komödie sein. Doch wie, wenn der Gatte dahinterkäme? Wir sind nicht im geringsten sicher, ob der arme Mogensen sich die Sache nicht sehr zu Herzen nehmen würde. Ich glaube, es ist zu bequem, einer Hahnreitragedie ein Hahnreilustspiel entgegenzustellen, indem man den Betroffenen einfach nichts merken läßt. Heute verlangen wir mehr: ein Lustspiel, obwohl der Mann alles weiß. Der Mogensen, den ich meine, ist ein ironischer Schlaupopf, der die Extravaganzen seiner Frau wohl kennt, aber aus ihnen für sein seelisches Heil denselben Nutzen zieht wie Mansens Mogensen. Er weiß, daß man teilen muß. Und diese Erfahrung läßt ihn wenigstens zum Genuße des ihm bestimmten Teiles kommen. Ja, das könnte so weit geführt werden, daß er wissend die andern nicht nur duldet, sondern geradezu begünstigt, weil er nur so seinen Fegen Glück erwischen kann. Auch das Lustspiel könnte „Eine glückliche Ehe“ heißen, das den Hahnrei nicht als den Gelenkten oder unwissend Denkenden, sondern als den wissend Denkenden zeigt.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Regiepläne

Redigiert von Gustav M. Hartung

Europa-Licht

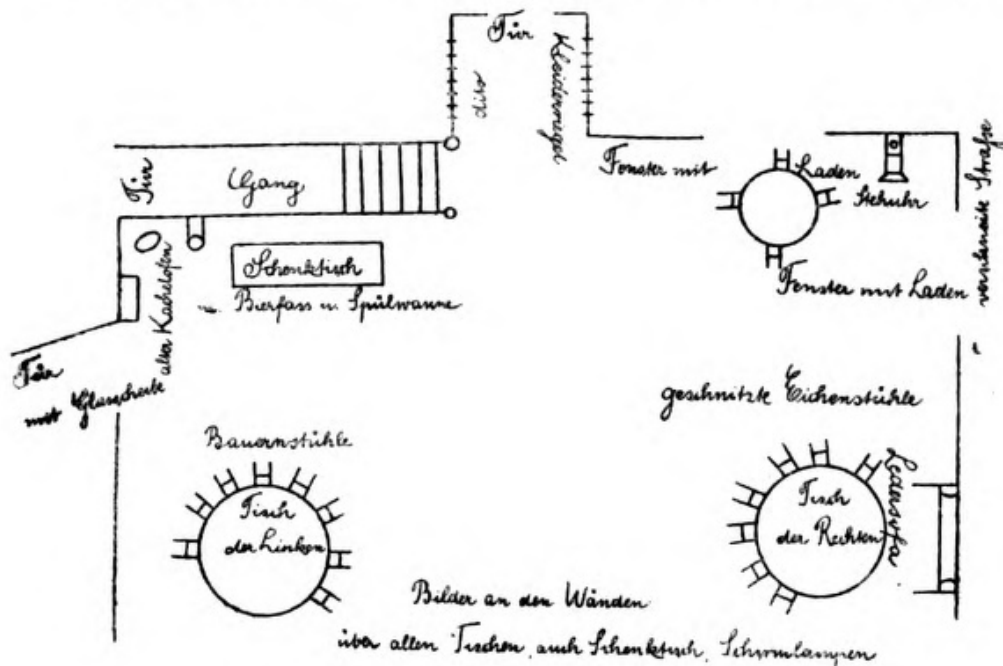
Spiel in drei Akten von Heinrich Zugenstein

Aufführung im Stadttheater zu Essen-Ruhr

Bühnenvertrieb: Anstalt für Aufführungsrecht, Charlottenburg

Erster Akt

Gastzimmer zum kleinen Döfchen. Nicht zu hohes, im gotischen Stil gehaltenes sehr geräumiges Gastzimmer
Schneeprospekt einer kleinen deutschen Stadt aus der Biedermeierzeit



Beleuchtung

An den Fenstern schwaches Mondlicht. Die Bühne ist spärlich durch die über dem Schenktisch hängende Lampe erleuchtet. Müller zündet bei seinem Auftritt die linke Lampe vorn an, wodurch es etwas heller wird. Friedrich zündet später die zwei andern Lampen an, es tritt dann eine gemütliche und beharrliche Stimmungsbeleuchtung ein. Nicht mehr Licht als unbedingt nötig an der Vorderrampe hinzunehmen. Aus der Treppentür oben kommt von Beginn an ein Lichtschein über die Treppe. Wenn die Links-Parteiler nach links abgehen, wird es dort am Glasfenster hell.

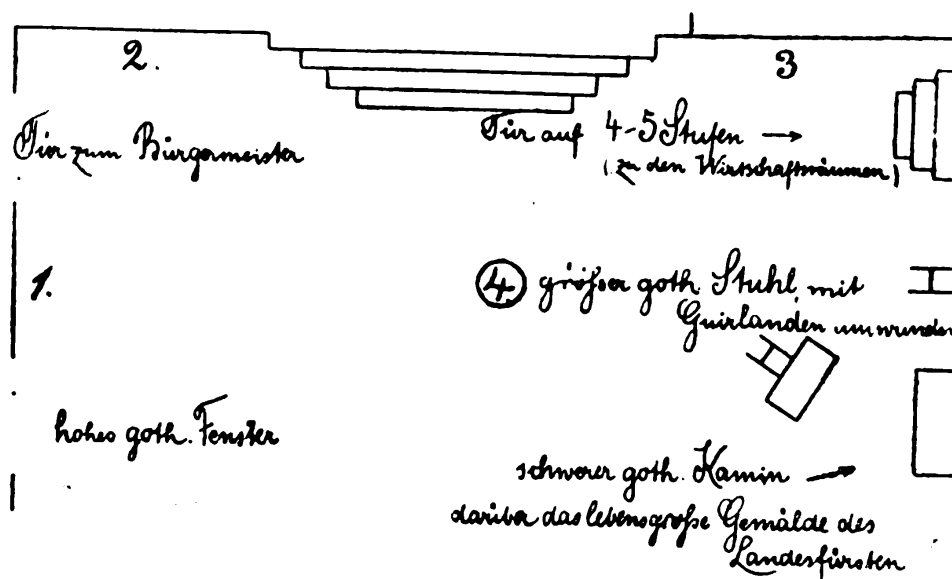
Requisiten

I. Eine vollständige, für die Wiedermeierzeit passende Ausstattung eines Schenktisches. Auf den Tischen Tintenfaß, Gänsefüße und Papier. Hinten auf dem Tisch Zeitungen. Sechs gefüllte Weinflaschen, Gläser, sehr viele Bierkrüge usw. Fünf Stück Hundertguldencheine. Eine Friseurhandtasche mit Schere, Rasierzeug, Frisiermantel, Spiegel. Eine Photographie. Telegrammformulare, Zigarren. Drei Flaschen Sekt, eine gefüllte Schachtel Schwefelhölzer in Porzellanbehältern, Aschbecher. Verschiedene Brillen für die Darsteller.

Zweiter Akt

Einfach Gotischer, geschlossener Rathaussaal
Prospekt des Rathhausplatzes (Markt) auch verschnett (eventuell den des ersten Aktes tiefer lassen)

Ausfahrt zur Straße Bogengang mit kleinen Fenstern.



Türme und Fenster mit Guirlanden geschmückt.

Unter jedem der folgend. Sprüche ein großer got. Stuhl mit Guirlanden umwunden.

1. An dieser Wand der Spruch, den der Leiter vorgeschrieben hat.
2. Hier der Spruch: Eine Grenze hat Tyrannenmacht!
3. Hier: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“.
4. Lichterkrone mit Guirlande geschmückt.

Beleuchtung

Auf der Bühne Dreiviertel Tag. Durch Balkonfenster Mitte und Fenster links Schneestimmung. Beim dritten Tuten vom Turm, wenn Frau Müller auftritt, bricht ziemlich plötzlich die helle weiße Winter Sonne durch, bescheint hinten den Balkon und scheint auch hell durch das Fenster links; auch die Bühne wird etwas heller. Feuer im Kamin.

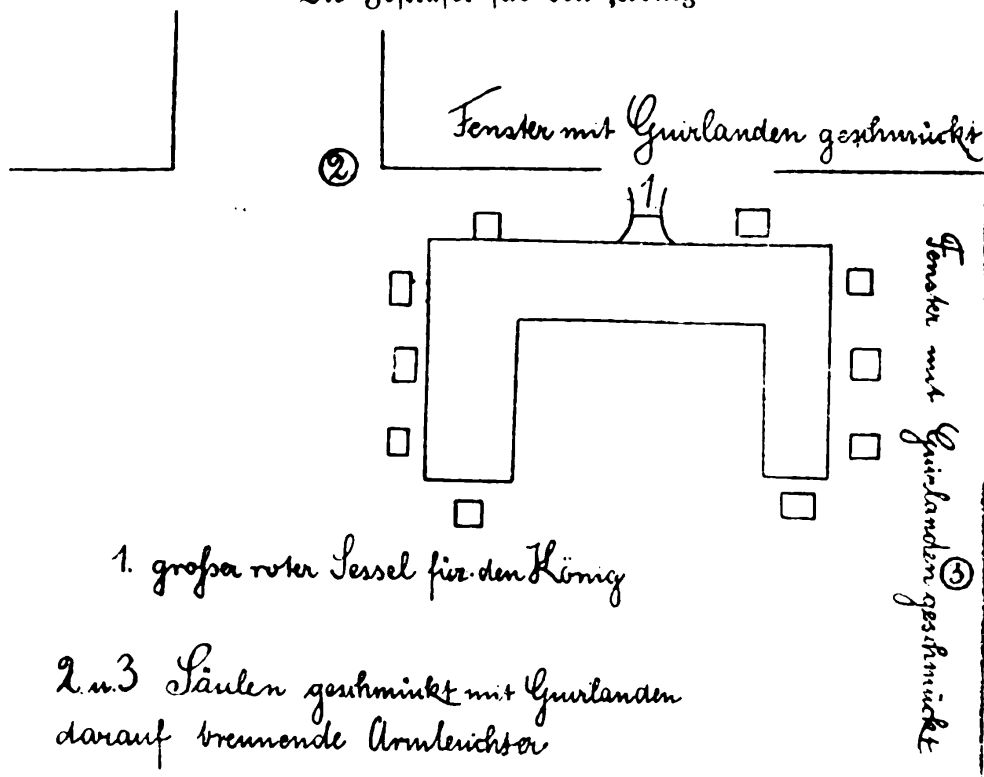
Requisiten

Eine größere Anzahl nicht zu großer Fahnen, die von den auftretenden Bürgern in die Girlanden gesteckt werden. Für Frau Müller Ehrenpokal, Lappen zum Putzen. Ein Kamm mit wenig Zinken, ein Spiegel, den Stößer

benutzt. Eine Stehleiter für Fritz. Revolver zum Schuß hinter der Szene. Auf dem Tisch Schreibzeug. Telegramm. Der Pokal wird später mit Portwein gefüllt und vom alten Müller rechts durch die Tür gereicht, wo der Bürgermeister ihn in Empfang nimmt. Zwei Körbchen mit Blumen zum Streuen für zwei Mädchen.

Dritter Akt

Änderung der Möbelstellung für den dritten Akt, das übrige bleibt so.
Die Festtafel für den „König“



Beleuchtung

Zu Beginn des Aktes an den Fenstern leuchte Abendröte, die nach und nach fortgeht. Es tritt dann Dämmerung und nach und nach mattes Mondlicht ein. Auf der Bühne brennen die vier Lampen sowie die Kronleuchter, hinten auf den Säulen entsprechende Stimmungsbeleuchtung.

Requisiten

Für zehn Personen die vollständig gedeckte Festtafel, das Essen ist abgetragen, verschiedene Weine, auch Sekt. Ein Paket aus grauem Leinen für Funk. Eine altmodische Zigarrentasche für Straßer. Eine große Börse oder einen Beutel mit Geld für Straßer. Streichhölzer wie im ersten Akt. Großer Strauß für Frau Müller. Brieftasche mit Geldscheinen.

Kostüme

(Wiedermeierzeit, gleich nach Erfindung des Telegraphen)

Graf Rohdel: Gestickter Frack aus blauem Tuch, weiße Hosen mit breiten Goldstreifen, weiße Weste, Degen, Zweispitz. Mit Orden geschmückt an Hals und Brust.

Straßer: Eleganten Wiedermeierrock, Weste, Hose, Mantel, hellen Zylinder. Als „König“ blaue, dunkle Generaluniform, graue Hose mit Vorte, Schärpe, Degen, Zweispitz.

Dr. Funk: Eleganten Wiedermeierrock, Hose, Weste, Mantel, Zylinder.

- v. Uytlan, Kreisrat: wie Junk, nur dunkel gehaltenen Rock, vom zweiten Akt ab brauner Frack.
- Die Frau Kreisrätin: Elegantes Straßenkleid, Hut, Tuch um die Schultern, Pompadour.
- Irmgard: wie die Kreisrätin.
- Holz, Bürgermeister: Dunklen Tuchrock, bunte Weste, helle Hose, Zylinder, Mantel. Vom zweiten Akt ab im blauen Frack, Halskette.
- Die Frau Bürgermeisterin: Im ausgeschnittenen Schleppkleid, hellfarbig, bunt.
- Maronessa Kinderly: Verarmte Kleidung, altes verschliffenes graues Seidenkleid ohne Schleppe.
- v. Pallwitz, v. Rollwitz, v. Salwitz (Großgrundbesitzer): Im ersten Akt mit hohen Stiefeln, in Toppen der Biebermeierzeit, Mützen; vom zweiten Akt ab im Frack, langen Hosen, hellen Westen, Zylinder.
- v. Prengal, v. Pfanderl, Zingerli, v. Häberlin, Stößer, Ranthammer, Sabud: Im ersten Akt Rock, Hose, Weste, Mantel, Zylinder; vom zweiten Akt ab im Frack. (Stößer schwarz gekleidet.)
- Kindler, Schulamtskandidat: Schwarzen, engen Rock, hohe Weste, ebenfalls schwarz und ebensolche enge Hose, Zylinder. Vom zweiten Akt ab im engen schwarzen Frack.
- Dr. Stöcklin: Rock, Hose, Weste, Mantel, Zylinder.
- Dr. Heuer: Dunkler Rock und Weste, ebensolche Hose.
- Präsident: Einfacher, nur am Hals etwas bestickter, dunkelblauer Uniformfrack, graue Hose, weiße Weste, Zweispitz, Degen.
- Der alte Müller: Lange Hose, bunte Weste, Hausjoppe, weiße Schürze, Rappchen; er ist ziemlich dick.
- Die alte Müllerin: Zuerst im einfachen Hauskleid; zum Aktschluß in Nachtjade und -Mütze, buntem Unterrock; vom zweiten Akt ab im braunen Seidenkleid, bürgerlich-einfach.
- Kriedrich (Kellner): Lange, ihm aber zu kurze Hose, weißes Hemd, Weste, Schürze.
- Franz (Diener bei Straßer): Im langen Kutscherrock und mit Vorte besetztem Zylinder.
- Briefträger: Blaue, helle Uniform, goldbesetzt. Mütze mit großem Schirm, Mappe.
- Ein Barbier: Frack mit längeren Schößen, bunte Weste, Hut.
- Amtsdiener: Dunkelblaue, kurze Uniformröde, dunkle Hosen, große Mützen, kurzer Säbel.
- Gefängniswärter: Etwas hellere Uniformen, sonst wie die Amtsdienner.
- Offiziere und Ehrenwache: Uniformröde und Hosen aus der Biebermeierzeit.
- Ein Journalist: Im abgetragenen Frack, ebensolche Hose und Weste.
- Vier Mägde: Zum ersten Aktschluß in Holzschuhen, bunten Unterböden, Hemd, Tuch darüber geworfen, offenes Haar.
- Komparserie: Bürger, Frack, Hose, Weste, Hüte. Alle Bürger, auch die sämtlichen Bürger-Darsteller tragen Vatermörder, schwarze oder weiße Tücher um den Hals.

Masken

Sämtliche Masken müssen scharf auseinandergehalten und streng der Biebermeierzeit angepaßt sein!

Musik

Hornsignale. Ein schwungvolles Orchester zeitentsprechend, anschließend Präsentiermarsch. Nochmalige 'Aufschuß'.

Oberregisseur Carl Zeitz, Essen

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Leo Greiner: *Urares und Phantasia*, Schöpl.

Carl M. Jacoby: *Laura massiert* (Sprechstunde 3—6 Uhr nachmittags), Eine spaßige Geschichte in drei Akten. (Arion-Verlag).

Bernhard Kellermann: *Von Ungesicht zu Ungesicht*, *Mysterium*.

Heinrich Reinhardt: *Klein Dorrit*, Komische Oper nach Dickens, Text von Armin Friedmann.

Heinrich Stamer: *Das Gasthaus zu Pavia*, Musikdrama, Text von Johannes Tralow. (Berliner Theater-Verlag).

Anny Bothe: *Das Tor des Lebens*, Schöpl. (Adolf Mahn).

Unnahmen

Max Epstein: *Die Kunst zu erben*, *Fastnachtspiel*. Köln und Eisenach.

Die Scheidung, Szene. Dresden, Residenzth.

Herbert Eulenberg: *Leidenschaft*, Tragödie in neuer Bearbeitung. Hannover, Deutsches Th.

Magnus Hansen: *Evas Töchter*, *Einakter-Zyklus*. Frankfurt a. M., Neues Th.; Würzburg, Stadtth.

Ben Jonson: *Volpone*, Deutsch von Margarethe Mauthner. Wien, Residenzbühne.

Albrecht Schaeffer: *Ratt*, *Dreiaktiges Deutsches Trauersp.* Hannover, Dienstadt-Gesellschaft.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

7. 12. 1911. Otto Doell und Justus Leo: *Der Dissident*, Kom. Bremen, Stadtth.

13. 1. Otto Solla: *Revanche*, *Dreiaktige Kom.* Düsseldorf, Schauspielhaus.

15. 1. Walter von Eyern: *Der Verdammte*, *Dreiaktiges Drama*. Elberfeld, Stadtth.

Friedrich der Große: *Die Schule der Welt*, *Stfpl.* Köln, Deutsches Th.

17. 1. Ludwig Fulda: *Der See-*

räuber, *Vieraktiges Stfpl.* Wien, Burgth.

19. 1. Julius Horst und Arthur Lippich: *Die Damen des Regiments*, *Schwank*. Berlin, *Stfpl.*

2. von übersetzten Werken
Peter Hansen: *Eine glückliche Ehe*, *Vieraktiges Stfpl.* Berlin, *Kammerspiele*.

3. in fremden Sprachen
Emil Abrányi jr.: *Paolo und Francesca*, *Dreiaktige Dramatische Oper*. Budapest, *Hofoper*.

Paul Jarkas: *Die Schlacht bei Varsany*, *Komödie*. Budapest, *Ungarisches Th.*

Fernand Leborne: *Die Girondisten*, *Fünfaktige Oper*. Paris, *Gaité Lyrique*.

Mirande und Rivoire: *Um glücklich zu leben*, *Dreiaktiges Schöpl.* Paris, *Renaissance*.

Antona Traversi und Gambaldi: *Die Amme*, *Stfpl.* Florenz, *Teatro Alfieri*.

Jubiläen

Der Schmutz der Madonna: 25, Berlin, *Kurfürstenoper*.

Die Hydra: 25, München, *Schauspielhaus*.

Neue Bücher

Martin Ehrenhaus: *Die Operndichtung der neuen Romantik*. Breslau, Ferdinand Hirth. 96 S. M. 2,50.

Dramen

Max Brod: *Abschied von der Jugend*, *Dreiaktiges Romantisches Stfpl.* Charlottenburg, Axel Juncker. 113 S.

Wilhelm Schmidtbonn: *Der Zorn des Achilles*, *Dreiaktige Tragödie*. Berlin, Egon Fleischel & Co.

Zeitschriftenchau

W. Hagen: *Der Fall Webekind*. Janus I, 10.

C. Heine: *August Lembach*. Gegenwart XLI, 3.

E. Isolani: *Friedrich der Große auf der Bühne*. Deutsche Bühne IV, 1.

H. Spiero: Carl Hauptmann.
Grenzboten LXXI, 2.

G. Stommel: Amphitryon. Deut-
sche Bühne IV, 1.

Theaterbau

In Döbeln beschlossen die städti-
schen Kollegien, das ausgebrannte
Stadttheater mit einem Kostenauf-
wand von 90 000 Mark auszubauen.
Die Bauleitung wurde dem Archi-
itekten Liebig in Leipzig übertragen.
Durch Ueberbauung des Hofraums
werden die Nebenräume der Bühne
vermehrt. Es wird ein eiserner
Vorhang beschafft und deshalb das
Bühnenhaus um $4\frac{1}{2}$ Meter erhöht.
Im Zuschauerraum werden neue, be-
quemere Galerien aus Eisenbeton-
konstruktion erbaut. Auch soll ein
neuer Haupteingang an der Theater-
straße eingebaut, die Treppen und
Gänge sowie die Garderobenräume
vergrößert werden. Deshalb muß
auch ein neues Gerätehaus der
Feuermehr für 20 000 Mark errich-
tet werden. Der Theaterumbau soll
möglichst am ersten April beginnen
und am ersten Oktober beendet sein.

Bilanzen

Die Neue Theater-Aktiengesell-
schaft der Stadt Frankfurt am
Main, der das Opernhaus und das
Schauspielhaus gehören, veröffent-
licht soeben den Bericht über das
Geschäftsjahr 1910/11. Danach hat
das traditionelle Defizit eine Höhe
von 358 446,66 Mark erreicht, dem
zur Deckung die städtische Subven-
tion von nur 272 590 Mark gegen-
übersteht, so daß ein Verlust von fast
86 000 Mark verbleibt. Als Grund
der Unterbilanz geben die Direk-
toren die Erhöhung der Billettsteuer,
die sommerliche Hitze, die Konkur-
renz durch die Kinematographen-
Theater und andre Unterhaltungs-
stätten an. Dem Opernhaus fällt
der größte Teil an dem Defizit zu.
Die Theater-Aktiengesellschaft hat
beim Magistrat die Bewilligung
einer Extrasubvention beantragt.

Personalia

Engagements

Berlin (Kurfürstenoper): Franz
Petter (Tenor) von Köln.

(Residenzth.): Emmy Wyda
vom Berliner Schillerth.

Leipzig (Vereinigte Stadtth.):
Clarissa Linden von Braunschweig
1912/15.

Neue Theaterleiter

Doktor Paul Eger, der Ober-
regisseur und Dramaturg des Deut-
schen Landestheaters in Prag, ist
zum Herbst dieses Jahres als Ge-
neraldirektor des Hoftheaters in
Darmstadt verpflichtet worden.

Zum Direktor des Stadttheaters
von Frankfurt a. O. ist H. Röbbe-
ling, Regisseur des meiningener Hof-
theaters, gewählt worden.

Todesfälle

Arthur Romanowsky. Geboren
1877. Schauspieler.

Nachrichten

Das ganze Ensemble des wiener
Bürgertheaters, das aus etwa drei-
ßig Personen besteht, hat seine Rün-
digung erhalten, da das Bürgerthea-
ter in ein Operettenunternehmen
umgewandelt wird.

Die Presse

Peter Hansen: Eine glückliche Ehe,
Lustspiel in vier Akten. Kammer-
spiele.

Wossische Zeitung: Die Analogien
der einander ablösenden Verhältnisse
wirken etwas ermüdend auf der
Szene.

Börsencourier: Die vertrauten
Gestalten haben bei der Uebersied-
lung auf die rohen Bretter wahrlich
nicht gewonnen.

Morgenpost: Aber nun ist das
alles so schrecklich deutlich geworden!

Tagblatt: Hansen hat aus seiner
erfrischend unartigen Novelle ein
beinahe ebenso reizendes Stückchen
gemacht.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 5
1. Februar 1912

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Theaterorganisation

Es geht in Berlin und auch in anderen großen deutschen Städten den Theatern augenblicklich schlecht, sogar sehr schlecht. Es war ein schwacher Trost, wenn man im Sommer die Schuld auf die Hitze und dann nacheinander auf die Marokkofrage, auf Tripolis, auf die Zeit vor Weihnachten und schließlich auf die Wahlen schob. Solche Hemmungen für den Theaterbesuch bestanden auch früher, und die Theater gingen trotzdem erträglich. Heute erleben selbst erfolgreiche Stücke nur ein paar ausverkaufte Sonntagshäuser, während die Wocheneinnahmen zu schnellen und natürlich unnützen Neueinstudierungen zwingen. Da das Geschäft in der Provinz nicht besser geht, so sollte man das berliner Theaterelend nicht mit dem beliebten Hinweis auf die große Zahl der Theater erklären.

Der böseste Feind ist allen Theatern durch die Kinematographen erwachsen. Man kann ja schließlich die Entwicklung von Vergnügungslökalen, die das Publikum so heiß begehrt, nicht gewaltsam unterdrücken. Aber ebenso sicher wie wir, falls die Dinge nicht eine überraschende Aenderung erfahren, in wenigen Jahren einen Kinematographenkrach bekommen werden, ebenso sicher scheint es mir zu den Aufgaben einer guten Polizei zu gehören, die berechtigten Interessen der Theater gegen eine Ueberhandnahme der Lichtspielhäuser zu schützen. Man verlangt von den regulären Theatern so gewaltige Sicherheiten in baulicher und finanzieller Beziehung, daß man ihnen dafür auch einigen Schutz gewähren muß.

Die Behörde fordert Kautionen in beträchtlicher Höhe und den Nachweis starker Betriebskapitalien im Interesse der Schauspieler. Aber die Behörde duldet zugleich in Berlin an etwa zehn Stellen dieses Theaterspielen engagementsloser Künstler ohne Sperrfonds, Betriebs-

kapital und Bauerlaubnis. Zuerst sieht das ja aus, als ob es sehr sozial gedacht sei. In Wahrheit werden die berliner Theater und somit auch ihre Schauspieler empfindlich dadurch geschädigt. Jeder Mensch, der es ernst mit der Entwicklung unsres Theaterlebens meint, sollte vor dem Besuch dieser konzessionsfreien Bühnen warnen. Die ständigen Theater müssen alle möglichen Anstrengungen machen, um durch Herabsetzung der Preise und Heraushebung der künstlerischen Leistung das anspruchsvolle Publikum und die noch anspruchsvollere Presse zu befriedigen. Kredite werden schon wieder fast allenthalben in erheblichem Maße gesucht und in Anspruch genommen. Die Bureauchefs haben viel zu tun.

Ueber diese Bureauleiter muß einmal gesprochen werden. Sie sind der wichtigste Punkt in dem Kapitel der Theaterorganisation. Ein Direktor, der auf den grünen Zweig kommen will, muß zwar unbedingt vom Geschäft etwas verstehen und sich darum kümmern, er muß aber sein Hauptaugenmerk auf die Bühne richten. Ist der Bühnenbetrieb durch die Zahl seiner Angestellten sehr kompliziert, so hat der Direktor gewöhnlich noch einen artistischen Sekretär, der vielleicht auch den Titel eines Dramaturgen führt. Der eigentliche Dramaturg der früheren Zeit, der Stücke lesen mußte und die geeigneten Werke zur Aufführung empfahl, ist entweder aus der Reihe der Beamten verschwunden, oder er hat sein Dasein einer geschäftlichen Notwendigkeit zu verdanken. In einigen Theatern lebt er als rudimentäres Organ fort. So trägt der Dramaturg des Lessingtheaters, Doktor Ehrlich, Inhalt und Kritik sämtlicher von ihm gelesenen Stücke, die abgelehnt werden, in ein sorgfältig geführtes Buch ein. Ähnliches gibt es auch im Deutschen Theater. Der Dramaturg des Königlichen Schauspielhauses, Paul Lindau, ist in Wahrheit Direktor, soweit man dort von einer Direktion sprechen darf. Bei der Annahme von Stücken sind heute die Namen der Autoren und das Renommee der Verleger ausschlaggebend. Außerdem kommen gelegentlich noch durch besondere Empfehlung, und in ganz vereinzelt Fällen sogar auch ohne sie, Annahmen von weniger bekannten Autoren zustande. Die Empfehlung des Dramaturgen aber bedeutet für den Direktor so gut wie nichts. Er entscheidet stets nach seinem eigenen künstlerischen Geschmack oder seinem geschäftlichen Instinkt. Die Zahl der Stücke, die infolge materieller Abhängigkeit des Direktors von einem Autor oder einem Verleger alljährlich angenommen und in vielen Fällen auch aufgeführt werden, ist bedeutend größer, als man glaubt. So kann es denn kommen, daß das Schicksal eines Bühnenwerks weniger vom Dramaturgen als vom Bureauchef abhängt.

Der Bureauchef leitet das Geschäft des Theaters. Er ist der oberste Beamte des sogenannten technischen Personals. Er vertritt den Direktor und hat daher oft auch den Titel: Stellvertretender Direktor. Es gibt zwei Sorten von Bureauchefs in Berlin: solche, die fünfzehn-

tausend, und solche, die viertausend Mark Jahresgage haben. Wenn man gründlich sein will, kann man noch eine Zwischenform konstatieren. Die Verschiedenheiten des Gehalts beruhen auf der Verschiedenheit der Leistungen. Gut fundierte Theater brauchen als Bureauchef lediglich einen zuverlässigen Beamten, der ein wenig vom Theaterbetrieb versteht, ab und zu auch Bücher führen muß und den geschäftlichen Verkehr mit dem Personal und den Lieferanten sowie die Abrechnungen besorgt. Für solche Dienste kann man nur drei- bis vierhundert Mark im Monat bezahlen. Direktoren, die mit eigenem Gelde arbeiten und ein gut gehendes Geschäft haben, brauchen überhaupt keinen Bureauchef, sondern machen sich die notwendigen geschäftlichen Arbeiten selbst und kommen mit einem Buchhalter oder einem Inspektor aus. So war es früher fast überall; Adolph Ernst, zum Beispiel, hatte kaum ein Bureau. So ist es auch noch in manchen kleinen Provinztheatern. Einige Theater haben außer dem Bureauchef für das Kassentwesen einen Rentanten, der meistens die Bücher führt; so das Deutsche Theater. Im Lessingtheater versieht der Rentant Ernst Friedmann auch einen großen Teil der Geschäfte des Bureauchefs.

In einigen Theatern aber ist der Bureauchef eine Art Vertreter der Gläubiger. Er hat gewöhnlich die Gelder zur Gründung oder später einmal zum Betrieb verschafft und kennt die Leute, die das Theater finanziell halten. Je größer sein Einfluß bei den finanziellen Stützen seines Direktors ist, desto wichtiger ist seine Stellung im Theater und desto größer ist auch seine Gage. Bureauchefs, die den Direktor von geschäftlichen Sorgen zu befreien vermögen, sind sehr gesucht und finden ungemein leicht gute Stellungen. Der höchst bezahlte berliner Bureauchef ist Herr Ebert am Neuen Schauspielhaus, der fünfzehntausend Mark Gage und erhebliche Tantiemen erhält. Er ist ein außerordentlich geschickter junger Mann, der den Vorzug hat, gut auszusehen. Er ist aus dem Bankfach hervorgegangen und kennt das Theater noch nicht lange. Fast ebenso hoch dotiert ist Herr Guttmann am Neuen Operetten-theater. Er ist jahrelang in andern Geschäftszweigen tätig gewesen und hatte eine angesehenene Stellung als Vertreter eines deutschen Elektrizitätswerks im Auslande. Vor einigen Jahren machte ihn Direktor Gregor auf besondere Empfehlung zum stellvertretenden Direktor. Nach Gregors Abgang kam er zu Palsi. Er sieht repräsentabel aus, ist sehr zuverlässig und mit den rein geschäftlichen Fragen vertraut. Er ist aber viel zu spät zum Theater gekommen und steht dem Bühnenleben innerlich fremd gegenüber. Im Berliner Theater versieht Herr Schwelb das Amt des Bureauchefs und nimmt als Freund der beiden Direktoren auch an der Regelung der künstlerischen Fragen Anteil.

Im Theater des Westens und im Neuen Theater übt Herr Carl Wieber die Funktionen des geschäftlichen Leiters aus. Er ist Profurist

der Gesellschaft und stellvertretender Direktor. Er war früher Apotheker und kam durch Eliwinski, dessen Schwiegersohn er ist, vor fünf Jahren zum Theater. In den beiden ersten Jahren hatte er infolge der mächtigen Operettenerfolge neben seinem guten Gehalt noch große Lantienien. Es galt von jeher als ein Glück, den Papst zum Better zu haben. Herr Wieber ist nun ein sehr gewissenhafter Mann, der sich aber mit seinem ganzen Wesen zum Theater eignet wie Thielscher zum Parsifal. Ich bin völlig überzeugt, daß der doch wohl nicht zu leugnende Rückgang des Operettengeschäfts im Theater des Westens zum Teil dadurch verschuldet worden ist, daß man die unnatürlich geschraubten Preise dieses Theaters nicht häufig genug herabsetzte. Dadurch blieb das Theater vielfach wenig besucht; das nicht unterrichtete Publikum vergaß die Zeiten der 'Lustigen Witwe' und des 'Walzertraums' und glaubte wieder im Hause von Alois Prasch zu sein. Aber die Firma Eliwinski-Monti ist ja stark genug, um sich über solche Meinungen hinwegzusetzen.

Arthur Günzburg steht dem Theater seit vielen Jahren nahe. Er wurde als Mitgründer des Lustspielhauses dessen erster Bureauchef. Damals hatte er eine Gage von etwa dreitausend Mark. Je mehr er dem früheren Direktor Zidel unentbehrlich wurde, desto höher stieg sein Gehalt, bis es bei zwölftausend Mark anlangte. In der letzten Zeit seiner Tätigkeit am Lustspielhaus wurde sein Wirken in Fachkreisen nicht günstig beurteilt. Es zeigte sich aber bald, daß sein Austritt aus dem Theater in der Friedrichstraße dessen Zusammenbruch herbeiführte. Bei der Liquidierung des Unternehmens bewährte er dann wieder ein sehr großes Geschick. In der Fähigkeit, sich den Theaterverhältnissen anzupassen und geschäftliche Kombinationen zu erfinden, ist er, wiewohl es ihm an gründlicher technisch-geschäftlicher Bildung fehlt, bei weitem der tüchtigste unter den berliner Bureauchefs. Er ist jetzt mit einem Jahresgehalt von zehntausend Mark an der Kurfürstenoper beschäftigt und hat für die nächste Saison bereits einen Vertrag mit dem Komödienhaus.

Neben dieser Hauptperson des geschäftlich-technischen Betriebes kommt zunächst in Betracht der Rendant — wenn er vorhanden ist. Fast überall aber gibt es einen Kassierer, der gewöhnlich nur hundert bis hundertfünfzig Mark Monatsgehalt hat und im übrigen auf die bekannten Nebenverdienste angewiesen ist. Das Theatergebäude steht unter der Aufsicht eines Inspektors, während die einzelne Vorstellung von einem Inspizienten bewacht wird. An allen größern Theatern gibt es dann noch Maschinenmeister, Requisiteur und Obergarderobier. Der unterste Beamte des Theaters dürfte der Portier sein. Es ist aber vor wenigen Jahren in Berlin vorgekommen, daß ein Portier durch Protektion seiner Tochter Direktor wurde.

Der neue Fulda / von Alfred Polgar

Eigentlich seltsam, daß 'Der Seeräuber', vieraktiges Lustspiel in Versen von Ludwig Fulda, im Burgtheater so ganz und gar abgefallen ist. Bietet er doch Reize die Menge. Herr Treßler schlägt ein Rad und die Laute. Herr Treßler kopiert Herrn Thimig. Herr Treßler balanciert ein Schwert auf der Nase. Herr Treßler markiert Seiltanz. Herr Treßler springt ohne Anlauf vom Boden auf den Tisch. Herr Treßler jongliert mit Orangen. Herr Treßler zieht einen Wagen. Herr Treßler geht in der Kniebeuge über die Bühne. Herr Treßler beschämt durch seine Elastizität einen Gummiball. Herr Treßler federt in sämtlichen Gelenken und ist mit allen Gliedmaßen Charmeur. Herrn Treßlers Muskulatur gebärdet sich übermütig, seine Hüften schneiden Grimassen, sein Brustkorb lächelt, seine Füße haben geradezu ein ausdrucksvolles Mienenspiel, und mit der Kniekehle kann er singen. Alles vergeblich! Man sah dieser desperaten Behendigkeit, diesem vorsätzlich entfesselten Uebermut ungerührt zu und ließ sich zu keinerlei Amüsament vergewaltigen.

Das Burgtheater hat in neuester Zeit eine starke Tendenz, sein Publikum mit allerlei (das verdächtige Wort ist nicht zu umgehen) 'Pikanterien' zu locken. Nicht mit solchen obszöner Natur, Gott behüte! Sondern: Herr Korff mimt einen Oberkellner (ohne Text); oder: Herr Reimers trinkt auf offener Szene drei Krügel Bier; oder: Herr Treßler schlägt Rad und jongliert mit Orangen; oder: Herr Zeßla redet Bauch. Und ähnliche intime Darstellungspointen mehr. Baron Berger leitet das Burgtheater wie ein Herrscher, dem daran liegt, daß die einstige Historie seiner Regentschaft möglichst viel 'Kleingedrucktes' enthalte. Für ihren eigentlichen Text, für den mit großen Lettern, hat er der Theatergeschichte bisher noch nicht allzuviel Material geliefert. Die Chronik seiner Taten wird, scheint es, eine Anekdoten-Sammlung sein.

Bei dieser Burgtheaterpremiere versagten, wie erwähnt, all die Nebenwiße und heiteren Besonderheiten. Nichts wirkte. Nicht Herrn Treßlers ausgezeichnete somatische Begabungen, nicht seine lustig betonierende Beredsamkeit, die die Sätze auf den Lippen förmlich plazen und ihren Wortinhalt umherstreuen läßt; nicht seine raketenartig aufschießenden Zischlaute, noch der spitze Knall seiner explodierenden Anfangs-P und T. Nicht Herrn Thimigs Wanst, Asthma, Eifersucht und Dupe-Drolligkeit, nicht Frau Kettns Gezwitscher, noch die cholerische Verliebtheit der Frau Kallina, dieser saubersten, takt- und temperamentvollsten Darstellerin brenzlicher Weiblichkeit.

Geplant war: eine übermütig-phantastische Komödie, bunt und laut, derb und fröhlich, voll absonderlichen Geschehens, voll Vermummung, Hanswursterei, Naivität und tieferer Bedeutung. Auf diesen

Stil war auch die Darstellung gestimmt: auf's Ueberrumpeln. Diese Fülle von Polichinelle-Späßen, von Hopsassa-Laune, von burleskem Pathos und hemmungsloser Spitzbüberei sollte den Zuschauer in einen Taumel von Erleichterung reißen. Und dann war es auch eine Spekulation auf den sentimentalischen Feuilletonisten, den ja die Seele zumindest jedes zweiten Premierenbesuchers in sich birgt. Gerührt sollte unser feuilletonistisch' Teil erkennen, daß auch in des Hofschauspielers Brust ein Bajazzo-Herz schlage, daß auch der zivilisierte Mime sich gern einmal in den Strudel komödiantischer Umtriebe stürze, und daß keine geringere die Schutzpatronin des ganzen Kummels sei als die Tochter aus Ellysium. Aber die Spekulation fiel ins Wasser. Man sah eine knirschende Entschlossenheit zum Uebermut und wurde unwillkürlich renitent. Die Tochter aus Ellysium biederte sich so zudringlich an, daß man sie ablehnte; und Herrn Treßlers Laune machte mit wiederholtem Haha! und Hoho! so entschieden darauf aufmerksam, sie sei eine gute Laune, daß man justament verstimmt wurde.

Daß Fuldasche Lustspiel ist gerechterweise durchgefallen. Aber gerechterweise muß auch erwähnt werden, daß es himmelhoch über dem jüngsten Burgtheater-Schmarrn von Otto Ernst steht, der bei den Leuten, die oft im Theater sind, bei Habitues, Kritikern und Billeteuren, so großen Erfolg gehabt hat. „Der Seeräuber“ weist ein paar dankbare Grundthemen auf und manchen Einfall von witziger Perspektive. Ist dieser Pirat, der Fett angelegt hat, sittlich geworden ist und im Schatten der bürgerlichen Ordnung von seinen Niederträchtigkeiten behaglich ausruht, nicht eine hübsche und lehrhafte Illustration zur Biologie der Moral? Und dieser feige Gaukler, dieser geschickte Einbrecher in romantische Welten (vor deren schäbigster Wirklichkeit noch ihm die Knie schlottern), ist dieser flinke Eskamoteur von Liebe, Tapferkeit und Abenteuer nicht das Prototyp des „Dichters“? Famos, wie der echte Seeräuber sich verzweifelt ärgert, daß man den Gaukler immer „Räuber“ nennt. Ein miserabler Name, wohl, aber immerhin: er will verdient sein! Sehr nett auch die Frau mit ihrem untrüglich zum Schwindler hinneigenden Fehlinstinkt. Und lustig der theatralische Mechanismus, der diese gut erfundenen Figuren um- und gegeneinander in Bewegung setzt.

Aber das eben geriet der Komödie zum Verderben: daß Einfälle, die eines Dichters zu ihrer Ausbeutung bedurft hätten, einem Theatermechaniker in die Finger geraten waren. Die Themen, die der Autor hier gefunden, erwiesen sich als zu gut für den Autor. Der Kontrast zwischen dem, was aus den Voraussetzungen des Spiels hätte werden können, und dem, was man aus ihnen werden sah, erzeugte das ärgerlichste Mißbehagen. Quälender als sonst machte sich das Unvermögen des Dramatikers geltend, seine zierlich geschnittenen und kolorierten Figuren in Menschen zu verzaubern. Die Atemnot, die ihn packt, sowie

er ein wenig unter die Oberfläche seiner Einfälle taucht, wirkte peinlich, und die trostlose Geschicklichkeit und Routine, mit der er sich dann immer wieder auf den plattesten Theaterboden rettet, ermangelte der aesthetischen Reize. So gab es, während man den Leuten eine Lustigkeit, durch die der Tieffinn geistern sollte, vorzugaukeln meinte, nur ein gequältes Possentreiben, durch das fahl und bläßlich die Längeweile gespensterte.

Die jüdische Witwe / von Georg Kaiser

Die biblische Komödie in fünf Akten, die bei S. Fischer in Berlin erscheint, wird von Bab auf den nächsten Seiten besprochen. Hier folgt als Probe eine Szene.

Vierter Akt

Ein Doppelzelt aus Leinwand. Die beiden hohen Räume gehen nahezu ineinander über. Der Fußboden aus Holzdielen. Im Vorderzelt eine Holztür in einem festen Pfostenrahmen links. Drei Elefantenhäupter darüber, deren Rüssel durch Stäbe, die im Maule haften, waggerecht gestellt sind. Ein Holztisch auf Böden — mehr links vor der Mitte aufgebaut. Der hintere Raum enthält inmitten ein breites Schlaflager, das mit Ziegenfellen bedeckt ist, von denen die Köpfe mit blöde blickenden Bernsteinäugen um die Ranten hängen.

Hinter dem Tisch auf einer Bank sitzt Holofernes: ein schwerer Mann mit aus der Stirn — samt Brauen — geflochtenem Haupthaar. Er hat die nackten Arme auf den Tisch gebogen und das Kinn auf den hohen Muskelteilen, die der Bartschopf überflutet. Der Oberkörper ist mit einem Riemengeflecht umwunden, an dem das bunteste Gemisch von Amuletten hängt. Die Beine stehen in einer Hose von Elefantenleder, Schuhe daran sind in eins gearbeitet. Um die Hüfte trägt er ein breites, überaus gewaltiges, zum Halbkreis gebogenes Schwert, das mit einer Lederbinde umwickelt ist.

Vor ihm steht Achior: der Ammoniterfürst ist von königlicher Gestalt, Mitte der dreißig. Sein bartloses Gesicht ist weiß, eindringlich. Prächtiges, großes Gewand bekleidet ihn.

Im Hinterraum hockt lässig auf einer Spitze des Ziegenfellagers der König Nebukadnezar von Assyrien. Ein schwächlicher Körper in schmutzlosem Anzug. Neunundzwanzig Jahre alt. Vor ihm steht ein Chaldäer, den er forschend ansieht — mit dem aufmerksamen und zugleich zweifelnden Ausdruck des Spätlings — das farblose Kinn mit Fingern umspielend.

Der Chaldäer in überladener Tracht des Sterndieners, hohe Mütze. Eine Unterhaltung ist dort im Gange, die hauptsächlich der Chaldäer in langen Erläuterungen führt, von denen der König sichtlich unbefriedigt bleibt. Sein häufiges Zurseiteblicken und Kopfschütteln beweisen das.

Holofernes: — — Die Aegypter habe ich besiegt.

Achior (nach kurzem Stoden): Ja, sie hast du geschlagen —

Solofernes: Den Stier der Gebete abgestochen.
 Achior (mit unberhohlenem Hasse): Ein Tier — ja —
 Solofernes: Das waren gegen mich die Aegyptier!
 Achior: Wo ein Stier da stand, den konntest du schlachten —
 der Gott in der Stadt ist aber unsichtbar!
 Solofernes (steht sogleich auf, geht an die Tür, öffnet spalt-
 weit und wendet mehrmals ein bestimmtes Amulett hin und her).
 Achior (lächelt hinterdrein).
 Solofernes (kehrt zurück).
 Achior: Sie haben sich einmal ein Kalb gemacht —
 Solofernes: Wie: machen ein Kalb —?
 Achior: Ein Kalb: —? —?
 Solofernes: Eine Kuh macht ein Kalb!
 Achior (heiter): Aus Gold — eine Figur, die wie ein Kalb
 ausschaut!
 Solofernes (nicht befriedigt): Aus Gold.
 Achior (lebhafter): Und vor dem Kalb standen sie wie vor
 einem Gott —!
 Solofernes (spreizt die Hand über die Amulettenbrust): Vor
 dem — — unsichtbaren Gott?
 Achior: Ein Kalb ist ein Kalb!
 Solofernes: Es hatte sicher nichts mit dem unsichtbaren —
 zu tun?
 Achior: Nein: darum verfolgte sie ihr unsichtbarer Gott und —
 Solofernes (nicht befriedigt).
 Achior: Als sie sich wieder bekehrt — besonnen hatten, da ließ
 er Wasser aus einem Felsen in der Wüste sprießen — und vom Him-
 mel das Brot regnen!
 Solofernes (blickt ihn von unten herauf an).
 Der König (ist hinten aufgestanden, kommt bis an die Schwelle,
 sieht herein, tritt unschlüssig zum Chaldäer zurück, der angerebet weiter
 spricht).
 Achior (triumphierend fortfahrend): Es ist nicht gesagt —:
 denn das Volk lebt rein hinter den Mauern — wenn du das Wasser
 auf den Bergen abgeleitet hast, in einer Straße unten eine Quelle
 gewedt ist!
 Solofernes: Der unsichtbare —?
 Achior: Der Unsichtbare!
 Solofernes (geht zur Tür, läßt das Amulett glänzen).
 Der König (kommt von neuem auf das Geräusch): Was macht
 er denn?
 Achior: Das Amulett gegen unsichtbare Mächte läßt er in der
 Sonne blinken!
 Der König (schüttelt den Kopf, geht zurück).

Holofernes (sitzend): Wie machen sie das: rein leben?

Achior: — ? Mit Waschen äußerlich — mit vielen Bädern am Tage!

Der König (hereinrufend): Die Weiber auch?

Achior: Mann, Kind, Weib und alles, was in einem Hause ist, reinigt sich!

Der König: Dann sage meinem schüchternen Hauptmann, er soll um die Badstunde die Stadt geräuschlos stürmen! (Er wendet sich seinem Chaldäer zu)

Holofernes: Und nach dem Bade?

Der König (ruft): — soll er das Bad mit den Männern und Kindern ausshütten und den Rest auf's Zeug legen!

Holofernes (unbeirrt): Und nach dem Bad?

Achior: — Geschähe dies als das mächtigste Vergehen, wenn sich eine von euch auf's Zeug legen ließe!

Holofernes: Kinder von Affrern sollen sie nicht haben?

Achior: Von keinem — als von einem echten Juden! (Heißer.) Und da sie die Aussonderung einhalten — und sich rein von euch — von uns gehalten —: darum sicht ihr gewaltiger König für sie, die er aus Aegypten — aus der Wüste in dies Land gebracht hat!

Holofernes (begibt sich wieder zur Tür).

Achior (ihm nachredend): Sie rollen reines Blut unter der Haut — darum sind sie jetzt fähig: die große Herrschaft ihres wehenden Königs zu führen — einzig mit der reinen Stärke — mit der starken Reinheit!

Der König (ruft Achior zu): Auf diese Weise sollte man mit einem Weibe schlafen — und der Bastard sorgte für das übrige.

Achior (höhnend dahin): Mach dir doch die Erste firr!

Der König: Teile meinem Hauptmann meinen Feldzugsplan mit. (Er wendet sich zum Chaldäer).

Holofernes (wurde von draußen angesprochen. Er hört eine Weile zu, sagt mit Unterbrechungen): So? — — Und? — — Ja. — — So? — — So?

Der König (kommt mit scheuer Miene herein): Was macht er?

Holofernes (hinaussprechend): Tritt herein.

Der König (zieht sich beruhigt zurück. Die Hand vor die Stirn schlagend): Und dann diese Vorstellung: ich könnte Gras essen!

Ein Hauptmann (noch jung, im Wesen verlegen, in Krokodil gewappnet. Er verfärbt sich vor dem Anblick Achiors und des Königs im hinteren Zelt).

Holofernes (setzt sich wie vorher): Der Knabe ist kein Knabe? Wie?

Der Hauptmann: — Ich habe die Entdeckung gemacht — ich melde sie dir, nachdem ich sie gemacht habe.

H o l o f e r n e s: Der Knabe hat bei dir schlafen wollen?

Der H a u p t m a n n (schnell): Doch ist die Liebe verboten!

Der K ö n i g (hereinrufend): Siehe mit deiner Sternenseele den Mond an, wenn der blasser ins blaue Tuch der Nacht gezeichnet steht — also spricht Zarathustra. (Nach einem Schweigen) Ach ja, die Schlußfolgerung: — du besähest die Welt ohne Leid der Erde. Wende dich den Welten zu — so hast du Erdengrund.

H o l o f e r n e s (zum Hauptmann): Und was mit dir?

Der K ö n i g (rufend): Was wendest du gegen Zarathustra an?

H o l o f e r n e s: Der Afazienstachel ist längst gerieben! (Zum Hauptmann) Dieser Knabe riet sich dir an?

Der H a u p t m a n n: Ja, heute wurde es der fünfte Tag, wo ich abwehre — den Zudringlichen!

H o l o f e r n e s: Woher erkanntest du — den Knaben?

Der H a u p t m a n n (errötet).

H o l o f e r n e s: Hast du ihn auch anders gesehen?

Der H a u p t m a n n (rückt die Schultern): — Die Luft im Zelt ist dann anders!

Der K ö n i g (ruft): Recht hast du! Aber diese Geister merken das Weib nur, wenn es ihnen vor das Maul gebunden wird, so daß die Knie hinten an ihrem Halse einen Knoten geben!

H o l o f e r n e s: Warum läßt er sich nicht fortschicken?

Der H a u p t m a n n: Warum er sich nicht wegschicken läßt —

H o l o f e r n e s: Raue meine eigenen Worte nicht nach!

Der H a u p t m a n n (dienstfeurig): Er kam an einem Abend über das Feld gelaufen. Ein geringer Bursche war es, der an den Brunnen ging, wo wir wachen. Ich wollte ihn einmal trinken lassen und denke, danach geht er wieder heim. Aber er bleibt und sitzt — und auf was harret er. Ich gehe gelegentlich nach ihm hin und rede ihn an — er ist ja mündfertig auf assyrisch!

H o l o f e r n e s: Verstehst er unsere Sprache?

Der H a u p t m a n n (nickt): Er findet auf alles Antworten, was ich gar nicht gefragt habe. Und als ich ihn sitzen lassen will — geht er hinter mir drein — und in mein Zelt und gibt sich als Knabe aus, der mich lieben wollte.

H o l o f e r n e s: Ja — und also: der Knabe?

Der H a u p t m a n n: Er liegt bei mir — und liegt immer bei mir — (Er vollführt ein Schulterruden) Ein Knabe ist das nicht!!

H o l o f e r n e s: Er weiß von nichts?

Der H a u p t m a n n: Daß ich ihn entdeckt habe?

H o l o f e r n e s: Stellst du Fragen an mich, Wissenschwanz?

Der H a u p t m a n n (fährt zusammen): — Er hat es wohl so abwarten wollen, daß ich ihn annehme, und mich — — dabei belüsten

wollen. (In Schweiß und Angst geraten) Es ist auf mich abgesehen!
(Der Koloß stürzt wie ein Sack zusammen).

Der K ö n i g (kommt, zu Holofernes): Wenn es bei dir zu einem
Ueberblick der eingetretenen Umstände langt, wird sich dir leicht das
Folgende als erregend hinstellen: wir haben ein Weib von der Stadt
in den Zelten — wir werden sie benutzen lassen und der unsichtbare
Gott —

H o l o f e r n e s (geht zur Thür).

Der K ö n i g (zu Achior fortsetzend): — der herrschende Gott
ist aus dem Streit?

A c h i o r (blickt blaß).

Der K ö n i g (nahe an ihm, demonstrierend): Das reine Blut
ist lahm.

A c h i o r (aufblickend): Ja —!

Der K ö n i g (kehrt unbeteiligt zum Chaldäer zurück).

A c h i o r (er sprüht): — haltet das Weib! —!!

H o l o f e r n e s (blickt denkend auf den Hauptmann).

A c h i o r (hitziger): Fallt über dies Weib her! Macht das Lager
mächtig über sie! — Seht des unbekannten Gottes Finger darin!

H o l o f e r n e s (an der Thür).

A c h i o r: Gebt dem Feldlager das Weib frei — hebt das Lager
über sie: ein Weib ist unter euch — wir senden sie durch die Zeltreihen
von Reihe durch Reihe! Wir haben ein Weib gedungen — nehmt sie!
— nehmt sie! Es ist hier nichts ohne Sinn und Ziel, was von diesem
Volk geschieht.

H o l o f e r n e s: Wenngleich ich an die Dinge nicht glaube,
die du über das Stadtvolk erzählst — — woher hast du es eigentlich?

A c h i o r: Wir haben in Ammon diese Arme gefühlt, die der Gott
im Volk führt. Die Siege über uns sind ohne Zahl!

H o l o f e r n e s: Ja, das hast du mir oft gesagt. Darum habe
ich dich gerufen.

A c h i o r: Ich kann dir alles melden! — nehmt dieses Weib —
vertheilt sie ans Lager —

H o l o f e r n e s: Darauf wird bald der Widerstand in der Stadt
matt?

A c h i o r (hoch heraus): Nein! Denn ihr werdet vorher die Mat-
ten mit diesem Weibe sein. Darum haltet sie unter euch!

H o l o f e r n e s: Doch aber — auf keine andre Weise kommen
wir weiter —

A c h i o r: Es müßte denn ein Weib im Triumph genommen sein!

H o l o f e r n e s: Das sehe ich vollständig ein. Ich meine, jedes
Volk hat seinen Ueberwiz, der es stärkt. Auch scheinbar — für eine
Weile — unbefieglich macht. Es muß also das Weib — statt daß wir

es wie jede andre niederhauen! — — in dem Weibe der Ubertuiz — mit dem Ubertuiz der — der Feind gebrochen werden. — Das Weib bleibt hier am Leben!

Achior (jauchzend): Das Weib bleibt!!

Holofernes: Aber wenn es fürs Lager zu haben wäre — entsteht Streit um das eine Weib — —

Achior: Schick sie hinein!!!

Holofernes: Das werde ich verhindern —

Achior (höhnend): Streit?!!

Holofernes (spricht auf den Hauptmann herab): Du stehe auf von deinen Ohren — bringe deinen Knaben hierher! (Der Hauptmann ist rasch aufgestanden. Holofernes mit furchtbarem Drohen, sich vor die Brust flatschend.) Mein Weib wird dieser Knabe — — vor ihrem unsichtbaren Gotte soll ihre Hochzeit mit mir sein!!!!

Der Hauptmann (stürzt hinaus).

Achior (verbleicht).

Holofernes (setzt sich an den Tisch).

Der König (spricht herein): Uebrigens hatte ich dir den Gedanken ursprünglich eingegeben!

Holofernes (zu Achior): Wie die Sachen jetzt liegen — zweifelst du an einem schnellen Siege? — Nein! — Du kannst mein klügster Zeuge werden, wenn auch du in der Stadt stest. Wenn du getötet wirst — mit allen — wird es an der Ueberzeugung dir nicht mehr fehlen? Ohne Umblicken gehe in die Stadt weg. Morgen um diese Stunde wird alles glatt sein wie Erdboden.

Achior (blickt ihn haßvoll an, geht ab).

Der König (hinten, horcht, tritt vor): Was machst du?

Holofernes (antwortete ihm nichts).

Der König (zum Chaldäer gehend): Und dann: manchmal sehe ich Schriftzüge in Flammen an den Wänden? (Er setzt sich wie immer auf das Ziegenlager).

Holofernes (steht auf, geht in das zweite Zelt. Sogleich erscheint von links dort Bagoas, der Aegypter — in der strengen, bunten Tracht der Nilvölker): Zu meiner Hochzeit mit meiner jüdischen Frau werde ich dich am Tisch haben — außerdem Aspens —

Der König: Aspens schickt immer noch einer, der ich bin.

Holofernes: Wo du bist, ist dein Kämmerer.

Der König: Dann bitte ich mich zuerst zu nennen. (Nach rechts hinwinkend) Ließ weiter, Aspens!

Holofernes: Du, König, Aspens —

Der König: Und ebenfalls weißt du, daß ich nicht aus den Schüsseln speise, die für dich vergiftet werden von deinem Aegypter.

Holofernes (zu Bagoas): Du brichst die Kapsel von den Töpfen ab, Aegypter!

Der König: Gut — so ist es deine Sache! (Nach rechts.)
Ließ, Aspenas.

Bagoas (erzittert. Das Weiße seiner Augen wird sichtbar,
dann sinken die bemalten Lider tief darüber. Hauchend): Du lebst ewig!

Holofernes: Wenn ich mit dem jüdischen Weib am Tische
sitze —

Der König (höhnend): Untersucht der Arzt auch heute nicht
die Schüsseln? Trinkt er nicht vor?

Holofernes: — soll das Heer an der offenen Zelttür vor-
beiziehen — und sich das Weib ansehen. Wenn der Tag wächst nach
der Nacht, blasen wir gegen die Stadt. Morgen haben alle, was ich habe!

Bagoas (nicht eifrig, verschwindet links).

Der König: Wenn du deine Anordnungen getroffen hast,
kann ich mir wohl meinen wichtigeren Traum von meinem Haar wie
Adlerfedern und meinen Nägeln wie Vogelklauen deuten lassen? (Er
wendet sich zum Chaldäer.)

Holofernes (steht in der Mitte auf der Schwelle des Doppel-
zeltes. Die Zelttür wird zurückgerissen, zwei Menschen verschwinden
sogleich, wie weggerissen, erscheinen wieder: der Hauptmann mit
Judith — in der blumigen Hose und dem hoch gewickelten Turban.
Der Oberkörper steckt in einem Lederbeutel, aus dem die nackten
schmalen schimmernden Arme brechen. Eine Ledertasche ist umgehängt).

Gang um Mitternacht / von J. Schreier

Durch schlafende Gassen um Mitternacht.
Wohin führt mein Weg?
Mein Schritt tönt hohl. Nur mein Atem wacht
Und bangt empor, wie aus leerem Schacht.
Rein Laut wird reg.

Schwer späht mein Blick die Gasse entlang,
Und die Fülle wird weit:
Was früher in mir im Stillen rang,
Wird lauter in steigendem Uberschwang
Und steht bereit.

Mein Weg, du bist einsam wie stille Glut,
Doch ich bin der schwingende Ring in dir:
Mein Puls wird jäh, schwer ringt mein Blut —
Was früher in mir im Stillen geruht,
Geht stärker zu dir, zu mir.

Biblisches Intermezzo / von Julius Bab

Auf dem Wege zum Drama nehmen unsre jüngern Talente immer wieder kleine Abstecher in das gelobte Land der biblischen Motive vor. Es ist auch gar nicht gesagt, daß in diesem Stoffkreis, der vielleicht noch mehr als jeder andre im heutigen Deutschland Resonanz hat, nicht eines Tages der große Schatz des dramatisch durchschlagenden Motivs gehoben wird. Einstweilen aber gehen unsre Poeten gar nicht in die Tiefe der großen repräsentativen Konflikte, die im Zeichen der heiligen Schrift wohl darzustellen wären; sie haften fast ausschließlich an den erotischen Stoffen, an den sexuellen Zusammenstößen, die man freilich gleich repräsentativ an gar vielen Orten auflesen kann, zu denen man eigentlich die heilige Schrift nicht zu bemühen brauchte. David und Bathseba, Samson und Dalila, Judith und Holofernes, sind es so immer wieder, die da vor allen Dingen dramatisiert werden müssen. Judith und Holofernes scheinen ja nun freilich durch Hebbel eine endgültige Ausprägung gefunden zu haben. Welche Gewalt bei allen Schwächen diesem grandiosen Jugendwerk innewohnt, erkennen wir vielleicht am besten daran, daß unser Gefühl sich durch diese Gestaltung gebunden erachtet und ein andres Pathos als das von Hebbel in diesen Stoff gesenkte kaum noch aus der Sage wird herausempfinden können.

Indessen ein tatendurstiger junger Dramatiker weiß sich immer zu helfen. August Lembach schreibt Judith und Holofernes auf die Weise neu, daß er sie Samson und Dalila nennt. In seinem Drama „Samson“, das in Düsseldorf schon gespielt und in dem berliner Verlag von H. Johnke erschienen ist, wird Dalila nämlich die geschworene Rächerin ihres Volkes, die den feindlichen Helden zwar bewundern und lieben, wegen der Vergewaltigung ihrer Person aber auch hassen muß, und die so in ihrem Busen alle Konflikte der Hebbelschen Judith noch einmal durchkämpfen muß. Weil aber Samson gar nicht getötet, sondern nur geblendet, und dann von der reuigen Dalila zur Rache tat geleitet wird, und weil dieser Samson in eine höchst lyrische Verliebtheit gerät, so daß ihn scheinbar mehr der Verrat der Dalila als die Schur seiner Haare entwaffnet hat, so ist das ganze Motiv ins romantisch Sentimentale, geistig Kleinliche gezogen. An das neue dichterische Genie, das hier von manchen Seiten verkündet wurde, vermag ich überhaupt nicht recht zu glauben. Alles deutet mehr auf jugendlich lebhaft literarische Nachempfindung als auf schöpferisch eigenes Gefühl. Auch die Wildheit, die Brutalität, die Sinnlichkeit des Tons wirkt nicht überzeugend, verrät ihren sekundären Charakter immerfort durch nichts-sagende Rhythmen und konventionelle Bilder. Die Kriegstrompeten sind „rauh“ und die Liebe übt „süßen Zwang“. Mit seinem ersten Wort apostrophiert Samson die Dalila mit dem peinlichen Apostroph:

„stolzes lieblich' Kind“, und der Krieg mit „stürm'scher Hand“ ist auch nicht besser. Daß Samson von seiner schauernden Seele und seinem starren Wesen spricht, ist nicht erfreulich. Wenn es heißt, daß Dalilas Haar auf ihre Schultern fällt „wie schwarze Nacht auf sonnbeglänzte Fluren“, so spricht solch unsinnliches, rein rhetorisches Bild, ebenso wie an wichtigster Stelle das vollkommen ausgeblaßte: „das Auge . . . hinübernähm' ins bunte Reich der Träume dein heißgeliebtes Bild“ entschieden nicht für eigentlich dichterische Begabung. Dagegen ist zuzugeben, daß, namentlich in den Volksszenen, dem Autor manch hübscher lebendiger Zug gelingt, und daß der skrupellos kräftige und einfache Bau dieser vier Akte ein bemerkenswertes Theatergeschick zeigt. So gewiß das Stück hinter dem Eulenberg'schen ‚Simson‘ an dichterischem Wert sehr weit zurücksteht, so gewiß wird es auf der Bühne aus ganz zureichenden Gründen durchschlagender wirken. Ein tüchtiger Theatraliker mag leicht in diesem Lembach stecken.

Auf höchst entgegengesetzte Weise, ungeniert, frei, voll leichter, unpathetischer Beweglichkeit, hat sich Georg Kaiser des Stoffes bemächtigt. Seine ‚Jüdische Witwe‘ (bei S. Fischer in Berlin) hat durchaus künstlerischen Rang. Wenn sie auch für ein Drama viel zu sehr auf den eindeutigen Witz gestellt ist und nur durch die feinen Details der Ausführung, nicht durch ihren inneren Belang davor bewahrt wird, auf das Niveau eines Bierulks herabzusinken. Das Thema ist nämlich hier nun ganz wirklich Judith und Holofernes, und Kaiser schreibt eine Parodie; allerdings einsichtsvoll nicht auf Hebbel, was nach Nestron doppelt überflüssig wäre, sondern unmittelbar auf das biblische Motiv selber. Er hört mit künstlerischem Recht aus der alten Legende das heraus, was Thomas Theodor Heine in seinen Hebbel-Illustrationen mit großem Unrecht in den Hebbel hineingehört hat. Seine Judith ist ein hysterisches Jungfräulein, das zunächst nicht an den Mann will, nachher aber mit grimmiger Energie auf ihrem Recht besteht. Da der Ehegatte Manasse ihr dies auf keine Weise zu gewähren in der Lage ist und ihr auch arglistig jeden andern Ausweg abzuschneiden weiß, so bringt sie ihn kurz entschlossen — aus Versehen — um. Inzwischen aber ist die Stadt von den Assyrern belagert, und die verängstigten und ausgehungerten jüdischen Männer erweisen sich für die junge Dame auch als ganz untauglich. Darauf verläßt sie logischer Weise die Stadt und geht ins Assyrerlager. Dort aber hat man den Krieger, um ihren Eifer zur Eroberung der Stadt anzuspornen, jedes Weib bei Todesstrafe untersagt, und so wird Judith dem Holofernes ausgeliefert. Dieser Feldherr ist nun wirklich ganz und gar der kolossale, viehisch dumme, kindisch abergläubische Schlächter, den Th. Th. Heine gezeichnet hat; aber ihm zur Seite ist ein malitiös geistreicher, lebemannisch blasierter König Nebukadnezar gesetzt. Da man dem abergläubischen Riesentrottel eingeredet hat, die Stadt müsse fallen, wenn

er als Heide ein jüdisches Weib berühre, so scheint Juthith endlich zu ihrem Ziel zu kommen. Leider gefällt ihr aber der König besser — und als sie zu seinen Gunsten das Urvieh Holofernes erweichelt, läuft dieser Schwächling entsetzt davon, und mit ihm das ganze Assyrierheer. Nun ist Bethulien gerettet — und Juthith verzweifelt. Ja, sie soll zu besonderer Ehrung als heilige, unberührbare Nonne geweiht werden; und die Schlußperspektive wäre geradezu tragisch, wenn nicht die Einweihungszeremonie — zu der sich der Oberpriester aus Jerusalem mit ihr ins geheime Gemach zurückzieht — so merkwürdig lange dauerte.

Diese Jagd nach dem Mann wäre in ihrer frechen Eindeutigkeit vielleicht peinlich, wenn nicht jeder Schritt gleichsam auf den Zehenspitzen mit einer gemessenen, tanzenden Grazie geschähe, wenn nicht die ganze Welt der Juden und Assyrier in einem so einheitlich witzigen Karikaturstil gehalten wäre, und das Amüsement über allerlei andre menschliche Narrheiten nicht das grelle Hauptthema glücklich abdämpfte. In der Art, wie hier auf der Grundlage der biblischen Welterbsprache ein nervöses beweglicher, impressionistisch tupsender, geradezu pikanter Sprachstil gewonnen ist, wie das feierlich Rhythmische hier ins Ironische umgebogen ist, zeigt sich eine unbezweifelbare und interessante Begabung, die den Autor vielleicht noch zu gewichtigeren Arbeiten geleiten wird als zu dieser biblischen Komödie — die immerhin in einer sehr graziösen, hurtigen, witzigen Aufführung eines Bühnenversuches wert wäre.

Briefe über Kritik / von Theodor Lessing

2. An einen Schauspieler

Seit drei Jahren nun, werter Freund, bin ich Zeuge der treuen Arbeit, die Sie an unserm kleinen Stadttheater leisten. Sie spielen die weisen Väter, die beratenden Onkel, die greisen Könige, die Spötter und Klugredner der Salons und zuweilen eine Charge oder einen Bösewicht. Und dieses Ihr sogenannte Rollensach ist bei uns in der Provinz zum Aschenbrödelbesein verdammt. Denn das gut bürgerliche Publikum schwärmt für Bonvivants und jugendliche Helden, für die erste Liebhaberin, die Sentimentale, die Heroine, vielleicht auch für den Komiker oder den Intriganten. Aber die andern Spieler sind ihm das zwölfte Rad am Wagen, und schon das fünfte, sagt Ibsen's Julian, ist überflüssig. Oft wenn ich Sie und die besseren Mitglieder Ihrer kleinen Bühne in einer guten Aufführung sah, ergreift mich einige Sentimentalität. Denn wenn meinereins ein schönes Gedicht, eine Abhandlung, ja nur einen guten Aufsatz schreibt, so denkt er insgeheim doch immer (vielleicht ist das Eitelkeit, vielleicht Illusion): So, das stünde nun da! und dreißig Jahre nach deinem Tode kommt einer,

lieft es und freut sich. Sie dagegen verströmen an einem Abend Ihr ganzes Leben. Und am folgenden, nein, zwei Stunden schon nach Schluß der Vorstellung, wenn die Zuschauer beim Biere sitzen oder in den Betten liegen, denkt kein Mensch mehr an Sie. Das alte Gauflerlos! Und nun geben Sie mir, sauber eingeklebt, die Kritiken, die Sie während Ihres zwanzigjährigen Mimendaseins davongetragen haben. Ach Gott, wüßt' ich nicht zufällig, daß es Ihre Kritiken sind, so könnt' ich auch glauben, die über Kollege Ameier oder sonst wen zu lesen. Immer dasselbe Klischee. Im besten Falle find' ich eine Rolle gut charakterisiert, nie ein Erkennen, ein Studieren des Einmaligen und Wesentlichen einer Menschlichkeit. Meist begnügt sich der Kritiker mit der üblichen Inhaltsangabe, und gibt dann Zensuren: Herr Ameier fand sich mit seiner schwierigen Rolle entsprechend ab; Herr Ameier bot eine sehr ansprechende Leistung; Herr Gemeier freierte diese neue Rolle gar wacker. An einem Abend, wo um eines berühmten Gastes willen (o, diese „berühmten Gäste“!) ein unerprobtes Dichtwerk „geschmissen“ wird, schreibt der Kritiker: „Auch unser einheimisches Ensemble hat neben dem berühmten Gaste gar wacker gearbeitet“. (Beachten Sie Schmähwörter wie: gar, gleichsam, sozusagen; sie sind neben Schreibstübengleichnis und möglichst abstraktem Drakelstil sehr typisch.) Finden Sie aber wirklich einmal Gelegenheit, eine lang gehegte und bewegte Rolle ins Leben zu stellen, dann wird die gestaltende Arbeit gar nicht gemerkt. Denn die Beurteiler schreiben ohne irgend welche Kenntnis von der Entstehung und Vorgeschichte des Theaterabends, nach Zufall und Willkür. Und so brachte man Sie, den Schauspieler, schließlich dahin, Ihre Wage einzustreichen und resigniert Abend für Abend den Schmarren herunterzuspielen. Von Publikum und Kritik aber nehmen Sie nur noch Notiz mit dem dumpfen Gefühl: Ja, diese beiden, Publikum und Kritik, die müssen natürlich sein; aber was sie mit meiner Kunst zu tun haben, das versteh ich nicht . . .

Nicht alle Kritiker sind Untiere. Sehr wertvolle Menschen sah ich darunter. Und vor allem viele Naturen, die der Grenzen ihres Metiers und der Sinnlosigkeit ihres Zeitungsdienstes sich schmerzlich bewußt sind. Sie schreiben ihre „Kritiken“ nur mit geheimem Zittern und Zagen vor der eigenen Verurteilung und Gottähnlichkeit. Und das sind noch die besten. Darum sollen Sie, lieber Freund, nicht anklagen. Ich kenne den großen Ernst Ihres Gewissens und Ihre schwere Entwicklung als Künstler — aber Sie teilen das Los von hunderten, tausenden. Für sie alle lebt noch niemand, der mit klarer Sicherheit täglich sagt: Dies darfst du, dies meide; hier hast du's getroffen, hier greift eure Körperkunst daneben! So auf den Schauspieler einzugehen — wer hat Zeit dazu, Lust und Liebe? Und täte es ein Kritiker: die banale Natur des wechselnden Provinzrepertoires machte seine Arbeit fruchtlos und undankbar. Und so behelfen sich unsre „Herren von der

Presse" recht und schlecht, und haben in ihrer stillsten Stunde alle ein schlechtes, krankes, unmännliches Gewissen.

Auch bei den Schauspielern ist der Mangel an Charakter wichtiger als die Fülle des Talents. Kritiker sind bestechlich, ausnahmslos, das versteht sich von selbst. (Ich rede hier nicht von Bestechlichkeit durch Geld und Vorteil.) Ob die Frau über die ich „urteile“, meine Braut oder meine Schwiegermutter ist, ob der Mann, über den ich Zensuren niederschreibe, gestern abend mit mir Billard gespielt hat oder seit Jahren mit mir Prozesse führt: wer will bestreiten, daß für die Färbungen des Urteils all diese Unwägbarkeiten wesentlich sind? Für die Färbungen des Urteils, welches man heute Theaterkritik nennt. Nicht jedoch für das, was mir als neue Form von Kunstkritik vorschwebt. Zu lange habe ich den herrschenden Schwindel mitgemacht. Und so habe ich gelernt, Kritiken nicht als Analyse der Schauspieler und Regisseure, sondern als unbewußte Selbstanalyse der Kritiker zu lesen. Wenn ich (das typische Ereignis der Provinzkritik) das hohe Lied auf die erste Liebhaberin oder auf die Heroine lese, oder wenn ich gar die Süßigkeit, den Charme, das Weibtum einer artigen Schönen, welche kleine Nebenrollen spielt, auf Druckpapier konstatiert sehe, so denk ich vergnügt schmunzelnd im stillen Gemüt: Schau, wie das Auerhähnchen balzt! (Beachten Sie doch in all dieser Kunstkritik, welche Männer über Weiber schreiben, den erotischen Einschlag; ein Schauspiel für Götter und Psychologen.) Wird der junge Mann für Feuilleton ekstatisch, so spricht der Skeptiker in mir: Er wirbt vielleicht vergeblich und beweist sich selber, wie unparteiisch und edel er „eigentlich“ ist. Und läßt die Ekstase nach, so sage ich mir etwa: Es ist niemals klug von Frauen, Kritiker liebenswürdig zu behandeln. Sie müssen wie edle Rennpferde schlecht gefüttert werden. Immer hübsch Distanz halten. Denn Kritiker sind „Charaktere“. Als solche wollen sie hinterher sich selbst beweisen, wie objektiv sie sind.

Ich habe leider nicht oft gesehen, daß ein Kritiker einen Schauspieler „entdeckt“ hat, bevor er nicht auf diese Entdeckung irgend woher aufmerksam gemacht wurde. Und macht man ihn aufmerksam, dann ist es wieder Charaktersache, das Wenn und Aber einzuwenden, weil er nicht zugeben darf, daß ein anderer sieht, was er selber noch nicht gesehen hat. Gute Kritiker erzählen, was immer sie schreiben, nur von sich selbst, nie von etwas anderm. Ihnen, aber werter Freund, dessen Gaben ich nie erwähnt gelesen habe, mache ich den schweren Vorwurf, daß Sie nicht erreicht haben, zusammen mit dem Kritiker des Intelligenzblattes beim Oberbürgermeister Tee zu trinken, ja, die Besuche auf der Redaktion versäumten. Sie sind hölzern, zu ernst und tief. Sie bringen es am Theater zu nichts. Und so haben Sie früh resigniert, und wie alle Pessimisten dudeln Sie das Lied: So war es immer, so wird es immer sein, fintemalen Kritiker Menschen und keine Engel

sind. Nein! Es wird nicht immer so sein, es brauchte nicht so zu sein. Und nun hören Sie!

Es ist ein Ursatz des Aristoteles: Was der Sache nach und in der Zeit das Früheste war, das ist der Idee nach und für die Erkenntnis das Letzte. Der Satz gilt für die Bühnenkunst. Diese Künste der seelischen Ausdrucksbewegung, Tanz, körperlicher Rhythmus, Augen- und Sinnenkunst sind die ältesten, selbstverständlichsten Kunstübungen unsres Geschlechts. Aber eine Erkenntnis dieser Künste (so, wie es eine große historische Wissenschaft der bildenden Künste oder Wissenschaft der Musik gibt) besitzen wir nicht. Wo ist eine Akademie, eine Theorie der Schaukünste? Gäbe es für sie Theoretiker von Beruf, so wie es Kunsthistoriker, Musiktheoretiker gibt, dann hätte das alte Pariatum des Schauspielers und der Schauspielerei ein Ende. Heute aber wird der Schauspieler und all seine Kunst an Hand von Maßstäben gemessen, die nicht dem Wesen dieser Künste selber entnommen sind. An kunstfremden, literarischen oder, wenn man das lieber hört, „artistischen“ Maßstäben. Und dabei mußte eine tiefe Mißstimmung gegen das Theater bei den „Gebildeten“ herauskommen. Es war, wie wenn der Musik vorgeworfen würde, daß sie keine konkreten Bilder gebe, oder der griechischen Plastik, daß sie ohne Stimmung sei. Das ist, scholastisch gesprochen, eine heteronome, keine immanente Kritik. Gerade die Besten üben diese Schuld. Ich denke, zum Beispiel, an die törichte Stellung eines unsrer größten Dichter, Stefan Georges, zur Kunst der Bühne. Was soll man also vom kleinen Kritiker erwarten dürfen? Wo nicht Volksschullehrer, Rektoren, kluge Rechtsanwälte, alte Bühnenhabitues im Nebenamt die Kritiken schreiben, da haben die Feuilletonredakteure das letzte Wort. Das sind gewiß sehr treffliche und weit-sichtige Männer; aber was sie kennen, studieren und lieben, das ist zunächst die Literatur. Sie würden nicht verstehen, ja, ich würde einige Scheu haben, einzugestehen, was Ihnen als Schauspieler sofort einleuchtet: ich möchte gern den Schauspieler Bassermann als Sherlock Holmes, Rean, Rabbi Sichel, Uriel Acosta, ich möchte Sauer als Narziß, als Hüttenbesitzer sehen; ich sehe Agnes Sorma am liebsten in Sudermanns „Heimat“ und „Glück im Winkel“; ich habe Else Lehmann nur aus Possen im Gedächtnis, deren Verfasser ich nicht behielt. Stellen Sie den literarischen Kritiker vor ein solches Repertoire: er wird — und, o, wie recht hat er darin! — immer nur wissen, daß das schlechte Stücke sind. Und darauf allein kommt es von seinem Standpunkt an: heute ist Schönherr, morgen Hardt, übermorgen Studen und demnächst irgend ein großer oder kleiner, echter oder unechter Quidam an der Reihe, von dem nach der literarischen Premiere die geduldige Welt der Zeitungslesenden erfährt, daß er literarisch sei oder nicht literarisch, daß sein Stück Mängel habe und welche Mängel, daß der Kritiker die Handlung gut finde, aber die Psychologie mißbillige, oder die Psychologie gut

finde, aber die Handlung nicht billige. Kein vernünftiger Mensch wünscht dergleichen zu wissen. Will er literarische Essays schreiben oder lesen (gewiß eine der würdigsten Aufgaben), so hat er gute Bücher und Zeitschriften, die das Gesamtwerk der Dichter vor Augen haben und am liebsten beurteilen nach dem Höhepunkt einer Leistung und eines Lebens. Was aber frommt das literarische Reden von Fall zu Fall, jaßt bei Gelegenheit der Theaterpremiere? Das Publikum wird nur immer unsicherer. Unsere Kritik (mehr noch in Berlin als in der Provinz) ist gerade dadurch so belanglos, daß sie nichts als Premierenkritik ist. Es wäre gut, da Menschen doch eben Menschen sind, zunächst an die Eitelkeiten, Unsachlichkeiten, Wichtigmachereien der Premiere nach Möglichkeit zu unterbinden. Statt ihre gewichtigen Personen an „interessanten“, „literarischen“ Abenden vor dem Publikum aufzupflanzen (wobei naive Gemüter, die noch Zeitungen lesen, immer ausspähen: Hat er applaudiert? Wem hat er applaudiert? Wann hat er applaudiert?), wird der echte Kritiker sich am liebsten vor jedermann verstecken und die Alltagsarbeiten und naivsten Leistungen der Spieler anonym verfolgen. Oft muß er elendste Farcen und Possen an zwei, drei Abenden sehen, um sich ein Bild von der Eigenart und Kraft eines einzelnen Schauspielers zu machen. Die Premieren sind ihm am unwichtigsten. Denn bei so ausdrücklichen oder zufälligen Gelegenheiten bekommt er vom Spielenden fast immer ein schiefes Bild. Irgend eine spätere Aufführung, etwa von der Galerie aus infognito verfolgt, ist dagegen lehrreich. Darum hat der Durchschnittsabonnent, der Jahre hindurch jeden einzelnen Schauspieler kennt, eine viel bessere Urteilskraft als der Kritiker, der Zensuren austeilt, wo er gewissenhaft schweigen müßte. Ferner: man soll auch banale Vorstellungen an zwei, drei Bühnen sehen und vergleichen. Die Form des Spieler- und Regisseur-Vergleichs ist eine der sachlichsten und fruchtbarsten Arten von Bühnenkritik. Am wichtigsten aber wäre, daß der Kritiker, so oft er das wünschte, Zugang zu den Proben hätte. Nur wenn er die Entstehungsgeschichte des Abends kennt, und den Schauspieler bei der Arbeit gesehen hat, kann er einigermaßen berechtigte Urteile bilden. Ferner soll er mit der Regie Verbindung suchen. Er muß erkunden können, wie dies und jenes gemeint, aufgefaßt, angeordnet wurde. Und endlich: er soll offenes Haus halten für jeden Schauspieler, der ihn hören will. Nicht für die, mit denen er zufällig bekannt ist, sondern für alle. Er möge die Verantwortung fühlen: was er öffentlich schreibt, Aug in Auge zu vertreten. Und dies sollte überall gelten. Wenn ich über einen Dichter oder Spieler etwas schreibe, ablehnend oder zustimmend, so versteht sich von selbst, daß ich wünschen muß, Mensch zu Mensch ihm das alles zu sagen.

Vorbedingung für diese ideale Form spezieller Kritik ist aber, daß der Kritiker ein ganz selbständiger, persönlicher und geachteter Faktor

wird. Er stehe gleich unabhängig den Theatern gegenüber und den Zeitungen. Er stehe so unabhängig da, wie Musikgelehrte oder Kunstschriststeller. Ja, es wird oft wünschenswert sein, daß der Theaterkritiker guter Kenner und Liebhaber der bildenden Künste ist; die Musik und Oper sind mehr ein Gebiet für sich. Nie dagegen ist wünschenswert, daß nur Männer, die tagsüber in der Redaktion literarische Interessen verfolgen, am Abend über Künste der Ausdrucksbewegung referieren. Denn sie sehen das Theater vielleicht unter sehr edler, sicher aber unter theaterfremder Optik. Nur der ganz unabhängige Kritiker, der für diese seine Unabhängigkeit von der Zeitung reichlich und würdig honoriert wird, kann der Kunst und den Menschen nützen. Seiner Kritik wird alsbald eine neue Wissenschaft von der Schaubühne an die Seite treten, eine Theaterästhetik, die sich ablöst von der Dramaturgie, das heißt: der Geschichte und Analyse des literarisch bedeutenden Dramas. Dramaturgie ist nur Dichtermanalyse, Theaterästhetik aber ist Rollenanalyse. Sie hat, unter anderm, das Problem der Theaterstile zu bearbeiten. Kann man ein und dasselbe Dichtwerk auf verschiedenen Bühnen spielen? Einmal mit natürlichen, das andre Mal mit gemalten Requisiten? Auf einem naturalistischen, auf einem symbolisch andeutenden Theater? Wann ist das eine, wann das andre geboten? Welche Wesensgesetze unterscheiden diese Stile des Schauspiels? Der eine preist Max Reinhardt, der zweite die Meininger, der dritte die Darmstädter, der vierte die Japaner — wo liegt das Wesentliche, wo die Grenze dieser Spielarten? Haben sie Stil und welchen? Ferner: Was bedeutet der Raum im Theater? Kann man Shakespeare im Zirkus spielen? Ibsen auch? Warum? Warum nicht? Ferner: Theaterästhetik ist Psychologie des Schauaktes und des Schaustellers. Etwa zu vergleichen der werdenden Wissenschaft der Graphologie. So wie bedeutende Graphologen, Ludwig Klages, Georg Meyer, Hans Basse, aus den Ausdrucksbewegungen der Handschrift sehr wesentliche Gesetze individuellen Seelenlebens herausholen, so soll der Kritiker die weit reichere Welt der sinnlichen Ausdrucksgesten auf der Bühne begrifflich verstehen, sprachlich reflektieren. Das ist die eine Aufgabe. Die andre: Vergleiche anzustellen zwischen Rollen und Spieler. Bei jeder Rolle fallen diesem Kritiker Schauspielerindividualitäten ein, bei jedem Spieler sieht er Rollen. Dramendichtung und Schauspielerwirklichkeit zur Deckung zu bringen, ist seine Aufgabe. Daraus erwächst ein neues Dramaturgentum. Es darf nicht sein, daß das Theater neben dem Regisseur einen rein literarischen Beirat hat, als den 'Gebildeten' unter dem spielerischen Völkchen (so wie der Lehrer des Deutschen unter dem Lehrerkollegium 'der Schöngest' ist). Nein, der ganze Stand soll gebildet und geistig sein. Er soll seine Art Geist und Bildung haben. Und der Dramaturg ist ein Mann, der die Welt der Dichtung und des Lebens unter der Optik des Theaters betrachtet, nicht aber Theater

am Maßstabe der Literatur. Er muß, zum Beispiel, besser den Unterschied von Bühnen- und Sprechliteratur erfassen. Ein literarisch sehr wertvolles Werk kann oft aufs herrlichste rezitiert oder stilisierend dargestellt werden; aber es eignet sich nicht zum naiven Theaterpiel. Kurz: es kommt nicht immer darauf an, daß Theater ‚literarisch‘ und ‚interessant‘ ist. Es kann sogar sehr geistvolle Theaterabende geben, an denen Unsinn gespielt wird, der nichts für den Intellekt bietet. Geistvoll ist nicht geistreich. Heute gibt es zwei feindliche Lager: die Literatur, die Sinnenkunst. Und Fachsimpelei, Spezialistentum auf beiden Seiten. So ergeht es dem Theater wie der Kirche des Mittelalters. Die Pfaffen halfen sich schließlich mit dem Dekret: Es kann theologisch wahr sein, was wissenschaftlich falsch ist, und umgekehrt. So schreiben wir unsre Kritiken nach der Devise: Dieses war eine große künstlerische Leistung, aber literarisch — taugte sie nichts. Fort mit dieser doppelten Buchführung!

Die Kostüme auf dem Semmering in der Silvesternacht / von Peter Altenberg

Ich sah ein ockergelbes Tüllkleid-Hemd, mit breitem lila Samtband gepuht. An der Brust eine große lila-weiße Kamee. Dann sah ich an dem herrlichen Fräulein Schw . . . eine weiße seidene Wolke, am Rande bestickt mit grellem Silberschimmer aus viereckigen Silberplättchen. Dann sah ich an der braunen Frau S. eine schwarze Tüllrobe, mit schwarzem Geaite, mit einer schwarzen samtenen Tulpe an der Brust. Kardinalsfarbene Seidenrobe, bestickt mit kardinalsfarbenen Glasperlen. Eine staubgraue, nebelgraue Tüllrobe, mit breiten ockergelben Samtbändern. Eine erbsengrüne Tüllrobe, mit hechtgrauen Glasperlen bestickt; braungelbe Orchideen an der Brust. Frauenschuh. Dann sah ich Eine — — — da wußte ich gar nicht, was sie anhatte; denn ich sah nur ihr Antlitz, ihr süßes, süßes Antlitz, mit den klaren schimmernden Madonnenaugen — — —. Da sagte eine ältere Dame zu mir: „Nicht wahr, das bemerke ich sofort, die Toilette dieser jungen Dame ist ganz nach Ihrem etwas aparten und übertriebenen Geschmack — — — ! ? !“ — „Jawohl“, erwiderte ich, obzwar ich gar nicht sah, was sie anhatte — — —.“ — „Ja, Sie urteilen eben auch nur nach dem Äußeren, mein Lieber, sehen Sie wohl? !?“ — „Ja, leider“, erwiderte ich und starrte die Madonnenaugen an — — —.

Rundschau

Reinhardts Nibelungen

Ein Brief

Verehrliche Redaktion!

Bei aller gebührenden Hochschätzung Ihres Blattes muß ich mir erlauben, mich auf das Entschiedenste gegen die neuerliche Mystifikation des Publikums zu verwahren. Sie gestatten mir, mich zu erklären.

Ich gehöre zu den treuesten — ich darf, ohne unbescheiden zu sein, wohl sagen: aufmerksamsten Lesern Ihres Blattes. Innerhalb meines Kollegenkreises vertrete ich denn auch die moderne Richtung der Literatur. Ohne mir von der Ehrerbietung unsern Klassikern gegenüber etwas rauben zu lassen, bin ich doch stets willens, daneben die Moderne gelten zu lassen.

So achte und verehere ich besonders Friedrich Hebbel und freue mich, zu sehen, wie mehr und mehr seine Werke den Weg über die deutschen Bühnen finden. Wenn ich nun auch zwar der ‚Judith‘ den ersten Kranz der Vollendung nicht zuerkennen möchte, so sind hingegen die ‚Nibelungen‘ das Werk, welches für unser Volk und unsere Jugend eine Hochburg der Begeisterung für Schönheit und Vaterland sein sollte.

Daher frohlockte ich von Herzen, und mit mir mancher jüngere würdige Kollege, daß nun endlich unser tapferer Reinhardt, den auch wir in der Provinz zu einem der unsern in Bezug auf die Vertretung der deutschen Kunst und Bildung rechnen, jenes echt natio-

nale Werk auf seine Bühne gebracht hat. Um dieses Wunder von Angesicht zu Angesicht zu sehen, beschloß ich, am letzten Sonnabend nach Schluß der Schule die Reise von Prenzlau nach Berlin zu machen, um womöglich am selben Abend den ersten und am Sonntag den zweiten Teil in einer so trefflichen Aufführung zu sehen. Da die ‚Schaubühne‘ am Mittwoch erscheint, blieb mir noch Zeit, Erkundigungen über den Spielplan einzuziehen. Ich wandte mich an einen berliner Freund, der mir umgehend mitteilte, er hätte von der Vorstellung nichts gehört. Das besagte aber nichts, da er sich nicht fürs Theater interessiert. Ich schrieb darauf mit bezahlter Antwort ans Deutsche Theater, erhielt aber überhaupt keinen Bescheid.

Also reiste ich aufs Geratewohl in Begleitung meiner Frau und eines lieben jungen Kollegen nach Berlin und kam in dem Hospiz der Mohrenstraße gerade noch rechtzeitig an, um das Deutsche Theater erreichen zu können, für den Fall, daß die ‚Nibelungen‘ an diesem Abend aufgeführt würden. Ich wende mich sofort an den Portier des Hotels und bitte um das Theaterrepertoire. An keinem Abend der Woche sind die ‚Nibelungen‘ angesetzt!! Ich frage den Portier — er weiß von nichts. Ich nehme ein Auto und fahre zum Deutschen Theater — da muß ich zu meinem ingrimmigen Schmerz hören, daß diese Vor-

stellung überhaupt niemals stattgefunden hat!

Sehr geehrter Herr Redakteur, es ist dies das zweite Mal, daß Sie Ihre Leser auf ganz unerhörte Weise mystifiziert haben! Herr Redakteur, ich warne Sie im Namen aller Edel denkenden! Ich komme nach Berlin im Vertrauen auf die Realität Ihres Blattes und — komme vergebens! Ich warne Sie! Es kann geschehen, daß ich auf Ihr Blatt nicht weiter abonniere. Ich habe der 'Schaubühne' unter den Blättern, die für die Kultur und Erziehung unsres Volkes arbeiten, bisher eine hohe und höchste Stelle eingeräumt — ich würde es beklagen, wenn ich sie aus dieser Liste streichen müßte.

Mit aller schuldigen Hochachtung

Doktor Baldwin

Oberlehrer in Prenzlau

Till Eulenspiegel

Dies Lustspiel eines neuen Mannes, vermittelt durch die 'Schauburg' in Hannover, nimmt für sich ein durch seine Ehrlichkeit. Harry Vosberg täuscht nicht mehr vor, als er erfüllen kann: bühnengemäße Dramatisierung überlieferter oder im Stil der Figur erfundener Schwänke. Ein Situationschwank im Volksstücken, gepropft auf eine alte Fabel. Solche Bescheidung, an sich durchaus kein Mangel, läßt dennoch tieferes Interesse schlummern, das auf dem Wege einer Charakterkomödie zu wecken wäre. Die Frage lautet: Ist „Till, der Schalk“ eine schlechtweg gegebene Größe, mit der man algebräisch experimentieren kann? Die Frage lautet: Woher kam er, wohin geht er? Welchen Bedürfnissen, Drücken, welchen Schmerzen viel-

leicht erwuchs die Maske? Der Hanswurst an sich, und sei's auch ein Hanswurst mit philosophischem Spruchbändchen, ist kein Komödienwurst. Er genügt für einen Kuppelschwank; dafür aber gebärdet sich Vosberg doch zu anspruchsvoll. Eine Ahnung tieferer Menschlichkeit liegt hinter der närrischen Außenseite; nur bleibt sie im Dialektischen haften; es wird davon geredet; wir schauen sie zu wenig

Item: eine überkommene Figur in einem Episodenkranz. Ein einfacher, gradliniger Typus, ein tatfroher Bursch, ein ewiger Student, der, nach bürgerlichen Begriffen, nicht immer saubere Hände hat. Daneben ein zu bewußter Narr, der Wert und Stellung vor der Welt wohl einzuschätzen weiß. Das macht: er redet über sich, was sein Dichter von ihm denkt. Er gerät in eine Enghäre von Festigkeit, die unsre ursprüngliche Vorstellung vom bäuerlich-berben Eulenspiegel nicht so recht hinnehmen will. Fast möchte man sagen: dieser Till ist uns zu akademisch. Ein Spitzbube aus Neigung zur Schulmeisterei. Kräftiger als die Gestalt des Till ist das Geschehnis rings um ihn: Vosberg hat sich da zwei charakteristische Streiche ausgesucht, die den Verwegenen beinahe selbst das Leben verspielen ließen. Till ist auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn. Rings im Lande sind die Mäuler voll von seinen Taten; halb Staunen, halb auch Grauen vor dem Unheimlichen beherrscht die Köpfe. Man vermutet ihn bald hier, bald da und weiß erst, daß er da war, wenn er nach einem losen Streich schon wieder weg ist. In einem

flott hingeworfenen Einleitungs-
 akt wächst dieses Milieu auf: das
 heffische Universitätsstädtchen mit
 Bürgern und Studenten, den
 neunmalweisen Gelehrten und
 Würdenträgern, dem landgräfli-
 chen Hof. Unter der Maske eines
 Magisters und Hofmalers durch-
 wandert Till die Ahnungslosen;
 rings um ihn Ehrfurcht, die Titel
 schätzt; nur ein kleines Mädel,
 des Rektors Nichte, dem Tillschen
 Wesen in unbekümmerter Natur-
 lichkeit verwandt, durchschaut ihn
 bald: liebende Augen täuscht man
 nicht. Sie ist denn auch die Ein-
 zige, vor der Tills Trick versagt:
 er stellt die Hofgesellschaft vor
 einen Vorhang, behauptet, dahin-
 ter auf der Wand sei ein Ge-
 mälde, das in gar adliger Art
 den Hofstaat wiedergebe. Nur,
 wer einen Tropfen Bürgerbluts
 in seinen Adern habe, könne das
 Bild nicht schauen. Natürlich
 schauts dann voll Entzücken jeder.
 Till kehrt am selben Abend als
 Kanzler der Universitas wieder,
 verblüfft die Professoren durch
 knifflische Paradoxa, teilt Schen-
 kungen aus und empfängt alle
 Ehren, die ihm nicht gebühren.
 Der echte Kanzler wird von der
 irregeführten Menge als Eulen-
 spiegel prozessiert und zum Tod
 am Galgen verurteilt. Diese frei
 erfundene Szene birgt hübsche
 Hintergründe: der Pseudokanzler
 tritt im Prozeß als Anwalt des
 Verklagten auf und liefert so Ver-
 teidigung seiner eigenen Streiche.
 Ein Spiel im Spiel entsteht, ein
 reiferer Ernst leuchtet durch den
 Scherz auf. Es gilt keiner, was
 er ist, nur was er scheint. Auch
 dies dünkt mich ein guter Einfall
 im Sinne des Charakterbildes:
 daß Till durch seine Gutmütigkeit

(er will den Kanzler retten) bei-
 nahe selber an den Galgen käme,
 begehrte ihn dort nicht seine
 Liebste. Noch ein Vorzug des
 Stückes ist ein flotter Fluß, das
 gutgetroffene Milieu, die Zeich-
 nung zwar nicht neuer, aber gut
 umrissener Typen. Und alles
 Sprachliche (jambischer Vers, der,
 frei behandelt, bisweilen in volks-
 tümlichen Reimen an klingt) ist
 kraftvoll im Ausdruck und stellen-
 weise nicht ohne einen Hauch von
 echter Poesie. Im ganzen ein
 Theaterstück, das auf die Massen
 wirkt, ohne dem Massengeschmack
 kunstwidrige Zugeständnisse zu
 machen. Fritz Ph. Baader

Emil Milan

Der Rezitator Emil Milan ge-
 hört zu jenen glücklichen
 Künstlern, die nicht nur ein Pu-
 blikum, sondern eine Gemeinde
 haben. Und daß seine Kunst, die
 auf alle krassen Sprechereffekte
 verzichtet, diese Gemeinde gefun-
 den hat, ist eines der wenigen
 Zeitsymptome, deren wir uns
 freuen können. Als Milan vor
 nun bald fünfzehn Jahren mit
 seiner intimen und sublimen Re-
 zitation hervortrat, bedeutete sie
 den denkbar größten Gegensatz zu
 der hergebrachten Vortragsmä-
 nier; war man doch die donnern-
 den Tiraden von Strakosch ge-
 wohnt und konnte sich Dichtung
 auch im Vortragssaal nicht anders
 als in dramatischer Zerlegung
 vorstellen. Da begann Milan Ge-
 dichte zu 'sagen' (wie es von den
 jüdischen Gebeten in Erinnerung
 an ihren meist lyrischen Ursprung
 heißt) und Prosa zu 'erzählen',
 frei aus dem Kopfe. Und das
 epische Nacheinander wurde auf
 eine ganz neue Art sinnfällig.
 Man hat die Illusion, daß es im

Belieben des Erzählers stehe, die Geschichte zu entwickeln, während durch das vorgehaltene Buch die feste Marschroute beschlossen scheint. So erzählte er an seinem letzten berliner Abend zuerst die wunderbare Geschichte einer ebenso zarten wie kühnen Mutter, die nach einem Leben der Opferung doch noch einen Rest von Jugend für eigenes Glück sich zu retten weiß und dabei in ihren erwachsenen Kindern schonungslose Beurteiler findet: „Frau Fönß“ von Jacobsen. Da lasen wir neulich einen komischen Angriff auf die Psychologie in der Dichtung von Herbert Stegemann, im Berliner Tageblatt. Als wir mit Milan in die Welt des Dänen stiegen, um die besondere Bezauberung zu erfahren, die die Kunst nur da vermittelt, wo sie die vielfarbigen und unendlich dichten Schleier der Seele lüftet, mußten wir dieses „Angriffs“ lächelnd gedenken. Gleich darauf sprach Milan einige jener Gedichte, in denen die Seele zu ihrer tiefsten Feier gesammelt erscheint: „Lethe“ von Conrad Ferdinand Meyer („Da erkannt“ ich deines Nachens Demut“) und „An den Mond“, das Goethe als das Lied einer verlassenen, von ihm verlassenen Frau, gedichtet hat. Das Wiegenlied von Claudius, dieses mütterliche und minnige — Milan holte es mit einer Kunst, die freudig das zarteste Erbeben des Gemütes vermittelt, hervor. Darin eben ist dieser Künstler Meister, daß er das Reifste und doch Erschütterndste nicht nur „nachfühlt“, sondern mit einer vollendeten Technik, die als solche immer hinter den Kulissen bleibt, in die Welt des Hörbaren projiziert. Sowohl Frau Fönß wie die letzten beiden Lieder sind im

Grunde für Frauenmund bestimmt. Ganz in seinem Gehege war Milan, als er die herzerquickenden Idyllen aus Daudets Mühlenbriefen brachte. Diese schlichten, lieblichen Stücke überhaupt in den Vortragsaal zu tragen, heißt schon Schatzgräber und Schatzfinder sein. In der „Ziege des Herrn Séquin“ konnte er alle Noten einer schalkhaften Drolerie spielen lassen. Röstlich war es zu hören, wie Herr Séquin die Ziege umschmeichelt, damit sie nur ja nicht austreift, und wie indessen der tragische Beschluß nicht zu hindern ist; und wie sie sich dann, oben, ihres Lebens freut und den guten Herrn Séquin auslacht, bis — ja bis der Wolf kommt. Das Komische dieser Ziegen-Freude und -Traurigkeit brachte der Künstler mit einem verhaltenen Humor heraus, der die stärkste Wirkung auf die Zuchlust übte. Dann aber: „Die Alten“. Mit wieviel Güte durchdrang Milan dieses wunderfeine kleine Stück! Dieses zitternde Greisenpaar, das den Freund des Enkels als Gast feiert, wurde vor unsern Augen lebendig, und als dann die letzte drollige Note kam, und der Stein alte noch einmal den „verfluchten Kerl“ markiert, da ging etwas Sonniges, Rührend-Frohes durch den Saal. Grete Meisel-Hess

W i n k e l m a n n

Da ist ein Mensch gestorben, der Tenor sang, ein feiner, gescheiter Mensch, kein Mann der großen Gagen, des lächerlichen Dünkels, der Amerikareisen, Kontraktbrüche und Starlaunen. Einer, der auf der Bühne Held sein konnte und nicht bloß sollte. Einer, dessen Stimmklang im Leid man nie vergessen wird. Er war in entscheidenden Zeiten

der große Wagnersänger; aber er war später mehr. Für uns wenigstens, die wir an seinem Florestan, da er schon alterte, die größte Freude hatten, für uns ergab es sich, daß wir ein wenig den Glanz der untergehenden Sonne in seinem Wesen suchten und liebten. Vielleicht ist er Früheren, ein Ungetrübter, mehr gewesen. Wir suchten seit Jahren in ihm, was andere in der vollen Kraft ihres Alters und ihrer Gaben nicht hatten. Und obwohl wir suchten, fanden wir. Dafür sei ihm gedankt. Dafür und für seine Bornehmheit. Sie ist mythisch geworden, wie manches andre am wiener Hofoperntheater, dessen Ehrenmitglied er hieß und war. Paul Stefan

Fiat justitia!

Der Bohn stand am Anfang dieser satirischen Kriminalgroteske. Aber Empörung und Ingrimme gingen Lothar Schmidt und Heinrich Hagenstein sofort verloren, als sie ihr Thema in der Nähe besahen. An die Stelle einer knirschenden Wut über pedantische, lebensfremde, in Klaffen vorurteilen befangene Rechtssprechung trat die erfreute Einsicht in die Ausschaltungsmöglichkeit eines Lustspielvorwurfs. Jetzt hieß es: „Nieder mit den Gerichten? Immerhin auch das. Aber vor allem: Hurrah! Ein Zugstück!“ Und nun floß die Arbeit munter fort. Man teilte den Rest von Groll, der sich nicht einmal durch die Tantiemenaussicht vertreiben lassen wollte, sorgfältig ein und zerschnitt ihn in bekömmliche Portionen. Man entdeckte, daß es für drei Akte oder vielmehr, da wir es ja mit der Justiz zu tun haben und der erste Akt die

Polizei, der zweite das Schwurgericht, der dritte ein Wiederaufnahmeverfahren zu verhöhnen vorgibt, für drei Instanzen reichte. Hier mußten nun alle Kallauer Platz finden, deren man nur irgend habhaft werden konnte. Jedem wurde ein Spaß angehängt: dem Schutzmänn, dem Polizeipräsidenten, dem Richter, dem Staatsanwalt, dem Verteidiger, dem Angeklagten und dem Zeugen. Und in dieser Hochflut von Mätzchen wurde die Schlussszene, daß der unschuldig zum Tode Verurteilte, trotzdem der scheinbar Ermordete lebend von Amerika zurückgekehrt ist, nicht freigesprochen worden wäre, wenn man nicht zuletzt noch einen formalen Fehler entdeckt hätte, einfach ertränkt. Man darf über die ernstesten Dinge die verwegensten Scherze machen, man darf die heiligsten Institutionen mit Hohn und Spott in den Pfuhl der Lächerlichkeit herabzerren, wenn man die Härte, die Schärfe, die Unerbittlichkeit Wedekinds hat. Man darf aber nicht die Gebärde des Hohns haben ohne den Hohn, nicht die Gebärde des Hasses ohne den Haß, nicht die Gebärde des Fanatismus ohne den Fanatismus. Als Lothar Schmidt und Heinrich Hagenstein die Ergiebigkeit ihres Vorwurfs einzusehen begannen, den Bohn verabschiedeten und an die Stelle schmerzenden Hohns kitzelnden Witze treten ließen, geriet ihnen ihre Arbeit unter den Händen zu einer einzigen Taktlosigkeit. Sie entäußerten sich selbst des Rechtes auf ihr Thema, wie es vorher schon Holz und Ferschke und Bahr getan hatten. Sie haben rohe Anekdoten statt der Komödie gegeben.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Karl Ohnesorg: Das Leiermädchen, Volksoper.

Umnahmen

Felicitas Leo: Die Insel, Drama. Hamburg, Lessinggesellschaft.

Emil Rosenow†: Die im Schatten leben, Drama. Berlin, Freie Volksbühne.

Aufführungen

1) von deutschen Werken

16. 1. Heinrich Grimm: Perkeo und die Fährweide zu Heidelberg, Spieloper. Görlitz, Stadtth.

18. 1. Mite Kremnitz: Tönendes Erz, Psfpl. Graz, Stadtth.

Ludwig Loefer: Das Heim im Walde, Vieraktiges Schspl. Hildesheim, Stadtth.

H. W. von Waltershausen: Oberst Chabert, Dreiaktige Musiktragödie. Frankfurt am Main, Opernhaus.

19. 1. Max Epstein: Der Herzog von Parma, Vieraktige Verskomödie. Eisenach, Stadtth.

Müller - Förster: Das Tauchboot, Dreiaktiger Schwank. Köln, Deutsches Th.

Heinrich Paubler: Unter dem Halbmond, Dreiaktige Operette, Text von Ewald Müller. Cottbus, Stadtth.

21. 1. Max Burdhardt: Moselgretchen, Komische Oper, Text von Walter Bloem. Schwerin, Hofth.

24. 1. Karl von Raskel: Die Nachtigall, Einaktige Oper. Köln, Opernhaus.

Joseph Lauff: Der große König, Drei Bilder aus seinem Leben. Berlin, Opernhaus.

2) von übersehten Werken

Maurice Hennequin und Georges Mitchell: Alles für die Firma, Dreiaktiger Schwank, deutsch von Volten-Bäders. Berlin, Residenzth.

3) in fremden Sprachen

G. Bonaspetti: Rains Söhne, Dreiaktiges Drama. Florenz, Teatro Riccolini.

Caretta und Lampugnani: La parabola, Soziales Drama. Mailand, Teatro Alfieri.

Pietro Mascagni: Isabeau, Dreiaktige Oper, Text von Luigi Illica. Mailand, Scala.

Lucien Népoth: Les Petits, Dreiaktiges Bürgerliches Familien-drama. Paris, Théâtre Antoine.

Jubiläen

Heiligenwald: 25, Berlin, Neues Schauspielhaus.

Der Rosenkavalier: 25, Berlin, Opernhaus.

Tannhäuser: 550, Berlin, Opernhaus.

Neue Bücher

Deutsches Theater - Adreßbuch, Nachtrag. Berlin, Desterheld & Co., 156 S.

Generalregister zur Neuen Rundschau, Jahrgang I—XX (1890 bis 1909), Zusammenge stellt von Oscar Arnstein. Berlin, S. Fischer. 140 S.

Herbert Hirschberg: Geschichte des Herzoglichen Hoftheaters zu Coburg und Gotha. Berlin, Vita. 233 S.

Ludwig Mantler: Die Bildung des Belcanto, Ein Lehrbuch für Lehrer und Sänger, mit zwanzig Abbildungen. Wien, Palm & Goldmann. 67 S.

Dramen

Hermann Brandau: Der Zukunftstaat, Dreiaktige Komödie. Leipzig, Otto Wilhelm Barth. 136 S.

Herbert Hirschberg: Stilicho, Vieraktiges Drama. Berlin, Vita. 136 S.

Leo Tolstoi: Und das Licht scheint in der Finsternis, Fünfaktiges Drama, deutsch von August Scholz. Berlin, J. Ladyschnikow. 120 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

K. W. Goldschmidt: Der Schauspieler im Künstler. Maßen VII, 9.

E. v. Lenor: Wohlwollende Kritik. Der neue Weg XLI, 3.

P. H. Merbach: Erna Denera. Bühne und Welt XVI, 8.

E. E. Reimérdes: Friedrich der Große und das Theater. Der neue Weg XLI, 3.

H. Stümde: Das älteste Friedrich-Drama. Bühne und Welt XIV, 8.

Preis ausschreiben

Der Deutsche Theater-Verlag in Berlin erläßt ein Preisausschreiben, um für Harry Walden einen wirksamen Varietee-Scetch zu erhalten. Es werden drei Preise ausgesetzt zu 2000, 1000 und 500 Mark. Bedingung ist, daß in dem Scetch, der einaktig oder auch mehraktig sein kann, eine gute Rolle für Harry Walden enthalten ist, wobei es dem Autor überlassen bleibt, ob der Scetch ernst oder heiter ist, ob er musikalische Einlagen enthält oder die Form einer Pantomime hat. Den Komponisten zu wählen, behält sich der Verlag vor; die Musik soll also nicht mit eingereicht werden. Außer der Walden-Rolle soll der Scetch höchstens noch fünf bis sechs Rollen enthalten und die Spielbauer eine Stunde nicht übersteigen. Die Einsendungen sind bis zum einunddreißigsten März an

den Deutschen Theater-Verlag in Berlin, Linkstr. 11, zu richten.

Personalia

Neue Theaterleiter

Das leipziger Schauspielhaus wird zum Herbst von dem leipziger Opernsänger Albert Kunze, der vorläufig noch dem Stadttheater angehört, übernommen und als Volkstheater weitergeführt werden.

Engagements

Aussée (Kurth.): Charlotte Hunold von Schweidnitz, 1912.

Barmen (Stadtth.): Erich Waldermann von Görlitz 1912/13.

Berlin (Komödienhaus): Albert Paul.

(Schsplhs.): Alfred Zeisler von Zittau 1912/17.

Bern (Stadtth.): Fritz Stein vom düsseldorfer Stadtth.

Bielefeld (Stadtth.): Karl Luley von Aschaffenburg 1912/14.

Bonn (Stadtth.): Joseph Bödel.

Bremen (Stadtth.): Annemarie Steinsied vom berliner Schsplhs.

Coblenz (Stadtth.): Hedwig Mosen, Richard Salbern 1912/14.

Coburg-Gotha (Hofth.): Harriet Carola von Essen 1912/14.

Danzig (Stadtth.): Ferdinand Neuert von Bamberg, Willi Sonnen von Colmar 1912/14.

Düsseldorf (Schsplhs.): Hans Henkel von Crefeld 1912/15.

Freiburg i. Br. (Stadtth.): Nikolai Reinfeld von Danzig 1912/14.

Hamburg (Stadtth.): Marie Dopler von Brünn 1912/15.

Hannover (Hofth.): Wilhelm Rabot von Mainz 1912/16.

Kiel (Stadtth.): Richard Lubewig von Bremerhaven 1912/14, Felicitä Pestel von Münster i. W. 1912/14.

Leipzig (Vereinigte Stadtth.): Adolf Winds jr.

Mainz (Stadtth.): Rosel von Buren-Tachauer vom Wiesbadener Residenzth. 1912/13.

Mürnberg (Stadtth.): Emil Janings 1912/15.

Lidenburg (Hofth.): Karl Richter-
Gedmann 1912/15.

Prag (Deutsches Landesth.):
Hans Brahm von Bremerhaven
1912/15.

Queblinburg (Stadtth.): Nelly
Marshall von Colmar.

Stettin (Stadtth.): Dora Offen-
burg von Bittau 1912/15.

Wien (Josephstädter Th.): Claire
Preisner.

(Volksoper): Bernhard
Tittel (Kapellmeister) von Nürn-
berg 1912/15.

Wiesbaden (Hofth.): Trude
Tander.

Todesfälle

Hermann Winkelmann in Mauer
bei Wien. Geboren 1845 in Braun-
schweig. Ehrenmitglied der wiener
Hofoper.

Nachrichten

Der Direktor des frankfurter
Romödienhauses Fischer-Beschlow
hat Frankfurt verlassen. Die Schau-
spieler haben ihre Tätigkeit ein-
gestellt und werden die Kaution
von zwanzigtausend Mark, die das
Polizeipräsidium ihrem juristischen
Vertreter bereits ausgehändigt hat,
unter sich aufteilen. Das Ro-
mödienhaus soll in ein Kinematog-
raphentheater verwandelt werden.

Friedrich Otto Fischer, der Di-
rektor des Deutschen Theaters in
Hamburg, wurde zum Direktor
des Stadttheaters von Harburg ge-
wählt und wird beide Unternehmen
leiten.

Zum Direktor der vereinigten
subventionierten Stadttheater
Schaffhausen-Solothurn ist unter
dreiundsiebzig Bewerbern Ludwig
Spannuth-Bodenstedt, Mitglied des
hamburger Stadttheaters und Lei-
ter des flensburger Commer-
theaters, gewählt worden.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Börsen-
courier. 3. Lokalanzeiger. 4. Mor-
genpost. 5. Tageblatt.

I. Lothar Schmidt und Heinrich
Jlgenstein: Fiat justitia Kriminal-
groteske in drei Instanzen. Neues
Schauspielhaus.

1. Das Stück ist nur grotesk, weil
es Unwahrscheinlichkeiten auf einan-
der setzt, aber es ist nicht ent-
sprechend witzig.

2. Die recht grobschlächtige Er-
findung und Durchführung der
Handlung kann weder literarisch
noch politische Bedeutung bean-
spruchen.

3. Die Autoren schwingen ihre
Geißel über Gerechte und Unge-
rechte, aber nur wenige Sätze sitzen.

4. Die Satire ist reichlich grob-
schlächtig gezimmert und mit faust-
dicken Fresslofarben aufgetragen.

5. Alle Achtung vor der Klugheit
der Verfasser, ihr Pulver nicht gleich
zu Anfang zu verschießen. Aber zu
jener tollen Ausgelassenheit und
Uebertreibung, die das Wesen der
grotesten Satire ist, schwangen sie
sich doch eigentlich nicht recht empor.

II. Maurice Hennequin und
Georges Mitchell: Alles für die
Firma, Schwank in drei Akten.
Residenztheater.

1. Die Verlegung der Wirrnis-
ans Ende erhält das Interesse länger
wach, läßt dafür aber den ersten
beiden Akten nur die Rolle der In-
troduktion.

2. Das Stück dürfte jedenfalls
bis zum Schluß der Nachtzeit
Alexanders ausreichen.

3. Mag manchem mancherlei an
diesem Schwank nicht behagen —
Alexander wird ihn mindestens zu
verzeihendem Lachen befehlen.

4. Schick und elegant konfektio-
niert ist dieser Schwank der Firma
Hennequin & Mitchell.

5. Als Direktor können wir Herrn
Alexander entbehren, als Komiker
nicht.

Die Schaubühne

viii. Jahrgang / Nummer 6
8. Februar 1912

Oesterreichs Musterbeispiel / von Richard Treitel

Der oesterreichische Bühnenverein, die Vereinigung der oesterreichischen Schauspieler, hat am vierten Januar 1912 mit dem oesterreichischen Theaterdirektorenverband ein Abkommen getroffen, das so bemerkenswert ist wie nichts, was bisher die sozialen Kämpfe zwischen Schauspielern und Direktoren gezeitigt haben. Man darf beide Verbände beglückwünschen: den Bühnenverein wegen seiner erfolgreichen organisatorischen Tätigkeit; den Theaterdirektorenverband wegen seiner sozialpolitischen Einsicht und wegen seines sozialpolitischen Verständnisses.

Dieses hat der Theaterdirektorenverband dadurch bewiesen, daß er sich in richtige Tarifverhandlungen mit der Schauspielerorganisation eingelassen hat. Es wurden Mindestgagen vereinbart. Es wurde vereinbart, daß die Direktoren nur Mitglieder der andern Organisation engagieren dürfen. Es wurden Vereinbarungen über Kündigungen von Organisation zu Organisation festgelegt.

Man stelle sich vor, was das bedeutet. Theaterleiter waren bisher in manchen ihrer offiziellen Äußerungen — den einzelnen Schauspielern gegenüber haben sie sich niemals so schlimm ausgedrückt — kaum weniger herrisch und autokratisch als Industriemagnaten. Diese Industriemagnaten verhandeln auch heute noch ungern mit der Arbeitnehmerorganisation. Man verhandelt wohl mit „seinen“ Arbeitern, aber nicht mit der Organisation, die einen „nichts angeht“, und die sich unnötiger und überflüssiger Weise in die Differenzen mischt. Ebenso dachten viele Theaterleiter, besonders solche, die das Herr-im-Hause-sein um so lieber betonten, als die Schauspieler oft die einzigen waren, denen gegenüber man dergleichen betonen konnte. Sie hatten wohl schon öfter mit Schauspielern in Kommissionen zusammen gegessen. Es wurde über allerlei Fachfragen beraten. Aber man sah in den Schauspielern nicht gleichberechtigte Vertreter der andern Organisation. Man

hatte immer die Empfindung, als machte man dem Schauspielerstande Geschenke, indem man ihm huldvoll dies oder jenes gewährte.

Die oesterreichischen Direktoren haben das Verdienst, von ihrem Stande das Odium sozialer Rückständigkeit genommen zu haben. Dort wurde diesmal anders verfahren. Man verhandelte, wie zwei Organisationen verhandeln, die einander anerkennen. Man gewährte, was zu gewähren möglich war. Nicht mehr und nicht weniger. Man vertrat seinen Unternehmerstandpunkt auf der einen, seinen Arbeitnehmerstandpunkt auf der andern Seite. Alles klar und ordentlich und offen. Es ist der einzig mögliche und zeitgemäße Weg. Hoffentlich übt das Vorgehen der oesterreichischen Direktoren heilsamen Einfluß auf die reichsdeutschen Direktoren, die noch leßthin erklärt haben, daß die Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger von ihnen nicht als Vertreterin der Schauspieler betrachtet wird, und somit nur konsequent waren, wenn sie Verhandlungen mit ihr über Organisationsfragen ablehnten. Die Person des Leiters der Genossenschaft ist der Stein des Anstoßes, wie in allen Organisationskämpfen. Immer die alte Taktik: das Haupt der Gegenpartei ist immer der Stein des Anstoßes, weil das Haupt meist der Kopf ist. Ist der beseitigt, so wird sich das übrige schon finden. Man kann doch nicht ernsthaft glauben machen wollen, daß verschiedene etwa vorhandene Flecke auf der weißen Weste der Grund sind, weshalb man die alte Taktik der Unternehmer auch hier anwendet. Diese Flecke dürften doch nur die Wähler stören. Die Gegenorganisation hat hier kein Rügerecht und darf es sich nicht anmaßen, wenn sie die fundamentalste Regel wahren will, die innegehalten werden muß, wenn Organisationen miteinander verhandeln sollen.

Hoffen wir, daß die klare Erfassung des Organisationsgedankens in Oesterreich auch bei uns Schule macht. Zum Heil beider Körperschaften. Der österreichische Bühnenverein mußte viel erreichen, weil er, in sich geschlossen, einheitlich nach außen auftreten konnte. Das ist der große Vorzug gegenüber unsrer Genossenschaft. Die reibt ihre besten Kräfte durch die Kämpfe im eigenen Lager auf. Da gibt es in der Hauptsache persönliche Angelegenheiten, die ja überall vorkommen, aber nirgends mit der Leidenschaftlichkeit geführt werden wie bei uns. Unscheinend merkt dieser Teil der Mitglieder der Genossenschaft gar nicht, wie sehr er seiner Organisation schadet, und wie kräftige Mittel er der Gegenpartei liefert; wie darunter alle Organisationstätigkeit leidet; wie man von der Gegenseite den Kampf auf das Persönliche ableitet, um so über die sachlichen Differenzen nicht sprechen zu brauchen.

Die oesterreichische Organisation hat glücklicherweise so schwere Fehler nicht gemacht. Auch in ihr mag es Parteien geben; aber die Parteilung ist zu Ende, wenn es gilt, sich mit dem wirtschaftlichen Gegner zu messen. Da ist man einig — und daher stark, so stark, daß man sehr viel erreicht. Man hat gewiß nicht alles erreicht, was man

sich vorgelegt hatte. Das war aber auf den ersten Schlag auch nicht zu erwarten. Immerhin hat man Dinge durchgesetzt, die prinzipiell von großer Bedeutung sind.

Vom Organisationsstandpunkt ist am wichtigsten, daß der Direktorenverband sich verpflichtet hat, nur Bühnenvereinsmitglieder zu engagieren. Schauspieler, die aus Deutschland kommen und noch nicht Mitglieder des österreichischen Bühnenvereins sind, müssen der Schauspielerorganisation beitreten; ebenso Anfänger. Ein zweites Zugeständnis des Direktorenverbandes geht dahin, daß alle Schauspieler, die engagiert werden, dem Inkassoverbande oder dem Pensionsinstitut beitreten müssen. Diese Zugeständnisse sind organisatorisch darum so wichtig, weil die Macht des österreichischen Bühnenvereins durch diese Beschlüsse erheblich gesteigert ist. Der Beschluß führt in seinen Konsequenzen dahin, daß eines Tages alle Schauspieler im österreichischen Bühnenverein sein werden, dem sie nahezu zwangsweise beitreten müssen.

Von großer Bedeutung für den Schauspielerstand sind weiter folgende Beschlüsse, die nicht das enthalten, was der österreichische Bühnenverein gefordert hat, sondern die sich als Kompromisse darstellen. Der erste Beschluß betrifft die Nachwuchsfrage. Die Direktoren dürfen nur Anfänger engagieren, die dem Regulativ und den Anforderungen der Theaterzentalkommission entsprechen. Ein zweiter Beschluß betrifft Minimalgagen, die zwischen den Verbänden vereinbart sind. Gagen unter hundert Kronen dürfen nicht mehr gezahlt werden. Die Theaterstädte sind in fünf Kategorien eingeteilt. Für die verschiedenen Kategorien sind verschiedene Minimalgagen festgesetzt. So darf ein Schauspieler in Wien nicht weniger als hundertfünfzig, in Graz nicht weniger als hundertdreißig, in Karlsbad, Marienbad, Tepliz nicht weniger als hundertzwanzig, in noch kleineren Theaterstädten nicht weniger als hunderzehn Kronen bekommen. Dies ist ein Anfang; und als solcher zu begrüßen. Hoffentlich werden beide Organisationen daran denken, daß solche Minimalgagen nicht dauernd auf diesem Niveau bleiben können. Dertliche und allgemein wirtschaftliche Verhältnisse werden herangezogen werden, um das niedrige Niveau in Zukunft etwas höher zu rücken.

Ein anderer wichtiger Beschluß befaßt sich mit den Vorproben und Sonntagsproben. Der österreichische Bühnenverein verlangte Bezahlung der Vorproben mit Tagesgagen und Spielhonoraren; bei Doppelbeschäftigung in Doppelvorstellungen Zahlung einer halben Tagesgage für die zweite Vorstellung. Diese beiden Forderungen wurden nicht erfüllt. Es wurden Tagesentschädigungen für die Vorproben vereinbart, die nach der Gage abgestuft sind. Für Doppelvorstellungen an einem Tage ist den Mitgliedern, die kein Spielhonorar haben, eine Entschädigung wie für die Vorproben zu zahlen. Sonntagsproben sollen

nach Möglichkeit vermieden werden. Wenn sie doch stattfinden, dürfen sie nur von neun bis zwölf Uhr dauern. Um zu großer Arbeitsbelastung an Sonn- und Feiertagen vorzubeugen, ist beschlossen worden, daß die Direktionen den Mitgliedern in der Zeit von neun Uhr früh bis zur Abendvorstellung eine freie Zeit von vier Stunden gewähren müssen. Die Proben dürfen nur bis anderthalb Stunden vor der Abendvorstellung ausgedehnt werden. Für Sommerbetriebe findet diese Bestimmung keine Anwendung.

Sehr hitzig wurde dann die Debatte über das Kündigungswesen. Der Bühnenverein verlangte, daß auf Kündigungen bei Saisontheatern verzichtet werden müsse. Im übrigen sollte bei mehrjährigen Verträgen gegenseitige gleichberechtigte Kündigung stattfinden. Die Direktoren glaubten, diesem Wunsche nicht nachkommen zu können. Es wurde folgendes Kompromiß geschlossen: Bei einjährigen Verträgen findet eine Kündigung nicht statt; bei mehrjährigen Verträgen hat die Direktion das Recht, im ersten Jahr bis zum ersten Februar zu erklären, daß der Vertrag für das zweite oder dritte Jahr unkündbar gelte oder mit der ersten Spielzeit ablaufe.

Ein weiterer Beschluß geht dahin, daß sich beide Verbände verpflichten, die Theaterzentralkommission zu einer ständigen Institution zu machen und diese finanziell sicher zu stellen. Beide Organisationen verpflichten sich zur Anerkennung der Beschlüsse der Theaterzentralkommission, sofern nicht in Rechte eingegriffen wird, die der Generalversammlung der Verbände und ihrer Beschlußfassung unterliegen.

Den Zugeständnissen des Direktorenverbandes gehen Verpflichtungen des österreichischen Bühnenvereins voraus. Die wichtigste Bestimmung ist: daß alle Mitglieder des Bühnenvereins, die durch das Rechtsschutzbureau für kontraktbrüchig erklärt werden, ganz oder zeitweise aus dem Verein ausgeschlossen werden. Die Liste der Ausgeschlossenen und Suspendierten wird im Vereinsorgan veröffentlicht. Es ist dies ein außerordentlich weites Entgegenkommen des Bühnenvereins, der ersichtlich bestrebt ist, mit eisernem Wesen auch in den eigenen Reihen auszukehren. Kontraktbrüche sollen unter keinen Umständen geduldet werden: das statuiert nicht die Organisation der Theaterunternehmer, sondern die eigene Organisation. Wenn man diese Beschlüsse zusammenhält mit jener andern Vereinbarung, daß die Direktoren nur Bühnenvereinsmitglieder engagieren dürfen, erkennt man, wie ernst es der Schauspielerorganisation mit dem Bestreben ist, in den eigenen Reihen auf Ordnung zu halten. Der vertragsbrüchige Schauspieler bekommt künftig in Oesterreich kein Engagement außer bei Wanderbühnen. Jeder Schauspieler wird sich also vor einem Vertragsbruch gehörig zu hüten haben. Fragwürdig ist nur, daß das Rechtsschutzbureau, das über Ausschluß oder Suspendierung zu entscheiden hat, durch zwei Mitglieder des Direktorenverbandes verstärkt wird.

Eine andre Verpflichtung des Bühnenvereins geht dahin, daß seine Verwaltung Reisevorschüsse für Mitglieder entgegennimmt und sie an die Mitglieder zum Eintreffen ins Engagement überweist. Damit soll den ewig wiederkehrenden Klagen der Direktoren begegnet werden, daß einzelne Schauspieler eine bedenkliche Neigung haben, trotz empfangenem Vorchuß nicht ins Engagement einzutreffen.

Es soll noch erwähnt werden, daß der Bühnenverein seine Mitglieder anhalten will, nur zu Verbandsmitgliedern abzuschließen — ein Punkt, dem man vom Standpunkt der Arbeitnehmerorganisation, weil er eine Einschränkung der Arbeitsmöglichkeit enthält, nicht unbedingt gutheißen kann — und daß der Bühnenverein finanziell dazu beitragen wird, die Theaterzentralkommission zu stabilisieren.

Es ist, wie man sieht, nicht alles erreicht, was der oesterreichische Bühnenverein für erstrebenswert erachtet hat. Aber es ist vieles erreicht, was ein Direktorenverband noch vor kurzer Zeit rundweg abgelehnt hätte. Die Prinzipien sind festgelegt. Man wird in der Theaterzentralkommission auch fürderhin über alles beraten. Man wird in Zukunft soweit wie möglich die soziale Lage zu bessern suchen. Die Theater werden daran nicht zugrunde gehen, daß das Leben der Kleineren und Kleinsten etwas mehr gesichert wird. Vor allem wird man der Theaterwelt ein Beispiel geben, daß Dinge gemacht werden können, die man früher für undenkbar hielt — wenn nur guter Wille auf der einen und die erforderliche Macht und der nötige Zusammenhalt auf der andern Seite vorhanden sind.

Lyrische Portraits / von Julius Bab

Friedrich der Große nach Roßbach

Eh bien, mon cher ami, nachdem wir hie
die Herrn Franzosen abgeklopft hätten,
schick' er mir von den Lusth'schen Quartetten
ins Lager bald die Flötenharmonie.

Man muß wohl, so man irgend mit Esprit
und Grazie will die hohle Zeit traktieren,
sich euch Versailles neu akkommodieren . . .
Der Deutsche schlägt sich gut, doch bleibt ein Vieh.

Enfin, es ist so hier wie dort nur wenig:
ein neu Gesicht — ein neuer Ueberdruß.
Indessen schafft man, was man schaffen muß . . .
Ihm bleibe ich sein wohlgefinnter

König."

Gustaf af Geijerstam

Leben, daß ich lieb gehabt —
— — — — —

Erstes Licht im Sommergarten,
Bienenschwarm auf Honigfahrten,
Rosen, die den Dieb gelabt.

Leiser Schritt von frühen Schuhen,
weiße Mädchenkleider rauschen —
schlaflos selig muß sie lauschen:
Alles Glück will blühen nun!
— — — — —

Abend fällt in bangem Wind,
Nebel triefen in den Beeten:
Sind die Rosen nicht zertreten,
wo wir früh gegangen sind?

Die nach Licht die Hände breiten,
trifft der Wind mit kühlen Schlägen,
leere Luft hineinzulegen.

Und du wirfst ins Ende gleiten:

Der in breitem Triebe trabt,
Alltag treibt in stumpfen Spuren
fort die müden Kreaturen —
— — — — —

Leben, daß ich lieb gehabt.

Immermann

So wie Merlin in Weißdornheiden lag,
von Gott verstoßen und ihm doch getreu —
so lag dein Geist auf dieser Zeiten Streu

und sehnte sich. Es lockte Tag um Tag
Held Satanas, der reiche Fürst der Welt,
und sprach: Tritt her, schau an, nimm hin, sei mein!

Du aber sprachst dein immer klares: Nein!
Zum Fruchtgrund, der die Erde blühend hält,
trieb dich durch aller Blumen bunten Schein.

Und liebtest doch so sehr den Duft, das Licht,
 der heitern Fläche köstlichen Entgelt.
 Doch wer den Herrn geschaut, der steht in Pflicht,
 dem ist die Saat der Leiden aufgegangen,
 und jeder Zweig wird ihm ein Dorn, der sticht,
 und jedes Tal ein Kerker, ihn zu fangen.
 Du settest deines Lebens Schaufel an
 und stießest zu im innigsten Verlangen,
 das große Herz der Erde aufzugraben,
 tief zu durchbrechen des Geheges Bann.
 Du hobst nach Sand und Kiesel die ersten Gaben
 der goldnen Erde in das goldne Licht —
 da brach dein Spaten, deine Treue nicht.

Björnson

Un einem Frühlingsabend fuhr er auf,
 durch Goldgewölke zur Himmelsburg empor.
 Da hemmt ihn vor der letzten Feste Tor
 ein schwarzer Engel. Seines Schwertes Knäuf
 war ein Kristall, drin brachen tausendfach
 der Welt Gesichte sich im Spiegelschein.
 Da sprach der Engel: „Du sollst nicht hinein!
 Du Greis, du Knabe! nicht so jung und jach
 erschwingt man sich das Reich der Herrlichkeit!
 Blicke her: der tausend Dinge Widerbild
 wird nicht mit frohem Ja und Nein gestillt!
 Weißt du das Wort, zu schlichten ihren Streit?“

Der schüttelte die weißen Jünglingslocken,
 indeß der Engel dunkel fragend stand,
 und griff dann lächelnd mit der breiten Hand
 um den Kristall und sagte ohne Stoden:

„Wo ist nun deiner Dinge Widerschein?
 Ich locke sie mit einem Griff und hebe
 dein scharfes Schwert ins Himmelstor hinein.
 Es ist kein Streit, dieweil ich lebe! lebe!“

In eine Wolke unterm Abendstern,
 die den unsterblich Sterblichen beschien,
 verslog wortlos der schwarze Cherubin.

Björnstjerne Björnson ging den Weg des Herrn.

Schönherr

Trotzdem ich die ‚Schaubühne‘ doch hauptsächlich zu dem Zweck begründet habe, um höchstpersönlich die deutsche Menschheit vor den entsetzlichen Irrwegen zu behüten, auf die sie mit ihrer gesamten dramatischen Kunst geraten muß, wenn sie nicht meiner Stimme folgt — trotzdem bin ich noch nie dazu gekommen, im eigenen Blatt meine Stimme gegen Karl Schönherr zu erheben. Bevor ich ihn kannte, haben andre hier von ihm sprechen dürfen; als ich ihn kannte, haben andre hier gegen ihn gesprochen. Einmal aber will ich auch zugelassen werden. Die Gelegenheit ist günstig. Der Erfolg von ‚Glaube und Heimat‘ hat Brahm ermutigt, von ‚Erde‘ eine, alles in allem genommen, ebenso schlechte Aufführung zu veranstalten. Die Wirkung war erheblich schwächer, da die ‚Komödie des Lebens‘ immerhin ein bißchen stärker ist als die ‚Tragödie eines Volkes‘.

Was ist diese denn Großes? Ein wadereß Theaterstück, mehr nicht. Ein dramatischer Defregger. Eine Monumentalität aus Gips, der ich, an andrer Stelle, vor einem Jahr prophezeit habe, daß sie in ein paar Jahren zerbröckelt sein würde, und die, siehe da, gar nicht einmal so viel Zeit dazu gebraucht hat. Heute murmeln die wütendsten Vorkämpfer des Reißers, deren Autorität den Schönherr-Kummel überhaupt erst herausbeschworen hat, schämig etwas von ‚Ueberschätzung‘. Welche Blamage für sie und für ihre lieben Deutschen! Man mußte wohl ein guter Christ sein, um sich vor einem Drama mit der Freude zu begnügen, daß es Fragen des evangelischen Glaubens behandelt und diesen Glauben verherrlicht. Kein Wunder, daß sich zu den guten Christen die schlechten gesellten und die Begeisterung organisierten. Erst recht kein Wunder, daß die schlechten Juden sich benebeln ließen und vertrauensvoll den Schwindel mitmachten. An den guten Juden war es schon damals, die Begeisterung auf ihren Ursprung zurückzuführen und nachdrücklich zu erklären, daß und warum ‚Glaube und Heimat‘, angeblich das Werk einer neuen, reichern, saftigern, erdhaften Kunst, überhaupt kein Kunstwerk geworden ist.

— Glaube und Heimat sind in der Weise kontrastiert, wie etwa der selige Wildenbruch Kaiser und Reich, Pflicht und Liebe, Laster und Tugend, Zwang und Freiheit kontrastiert hat oder kontrastiert hätte. Weil Ferdinand der Zweite zum Kardinal Rlesel gesagt hat, daß er lieber eine Wüste als ein Land voller Reher haben wolle, stellt Schönherr seine Oberoesterreicher vor die Wahl zwischen dem Glauben und

der Heimat. Im ganzen Stück gibt es nichts als diese beiden Begriffe. Von jedem Punkt des einen zu jedem Punkt des andern werden Drähte gelegt, die Funken, nämlich Theatereffekte sprühen, sobald sie aufeinandertreffen. Es ist unwahrscheinlich, daß Schönherr irgend eine Möglichkeit, eine knallende Szene herbeizuführen, unausgebeutet gelassen hat. Seine Bauern sind ihm nur Mittel zu diesem Zweck. Sonst haben sie keine Funktionen. Selbst in friedlichen Zeiten wären sie außerstande, einen Acker zu pflügen, eine Kuh zu melken, eine Sense zu dengeln und andres Stroh als das Stroh dieses Dialogs zu dreschen.

Denn es ist ja keineswegs richtig, daß diese Sprache durchweg von deutscher Markigkeit, von asketischer Kargheit, von naiver Rauheit ist. Manchmal scheint sie es wirklich. Aber noch immer sind genug Schlupfwinkel für Romansloßkeln da, die dadurch nichts von ihrer Phrasenhaftigkeit verlieren, daß sie ziemlich einsilbig sind. Die Leute nennen sich selber so, wie allenfalls wir sie nennen dürften, aber aus Gründen des guten Geschmacks nicht nennen würden. Vater, Mutter und Sohn sind ein Dreigespann, eine Großmutter ist eine Gluckhenne, ein Unmündiges ist ein Spatz, Schwalbennester spielen eine sentimentale Rolle, Herzen stehen sperrangelweit offen, und wenns zum Aeußersten kommt, dann „ist sie da, die blutige Stund“, dann „geht es erst an große Leiden“.

Der Zuschauer leidet nur mit, wenn er sich dumm machen läßt. Mit scharfen Ohren bleibt er gegen so geschwollene Formulierungen mißtrauisch, mit scharfen Augen sieht er die Nähte. Der wilde Reiter, der das große Leid über das Dorf bringt, der es entweder in eine Wüste verwandeln oder den Dörflern das Regertum austreiben soll — dieser halb allzu harte, halb allzu weiche Kerl hat weder den Verstand seines Kaisers noch seinen eigenen, sondern den Verstand des Dichters, der ihm immer gerade das auszuheften und auszusprechen aufgibt, was dem Stück weiterhelfen und es um eine krasse Situation vermehren kann. Man wird dagegen einwenden, daß ich den Stil des Dramas nicht erfaßt habe, wenn ich von dieser Balladenfigur eine runde Menschlichkeit verlange. Ich habe schon erfaßt, welchen Stil Schönherr angestrebt hat; aber ich bin allerdings der Meinung, daß Schönherr seinen eigenen Stil mißverstanden oder zum mindesten nicht durchgeführt hat.

Ein Beispiel. Von den zwei kurzen Szenen der Sandpergerin hat die zweite drei Sätze: „(Sinkt zu Boden) Bluet, rinn! Mein' Bib'l laß i nit!“ (Mit brechenden Augen) Reiter, stich noch einmal!

Mein' Bib'l laß i nit! (Zu ihrem Mann) Red' nit viel . . und . . geh . . dein' Glauben nach . . (Fällt tot zurück).“ Lebensinhalt und Lebensende der Frau sind in diesen drei Sätzen gestaltet. In solche drei Sätze ist Herz und Hirn auch jeder andern Figur einzufangen. Für sie aber hat Schönherr dreißig, sechzig und neunzig Sätze gebraucht, in denen eigentlich immer dasselbe steht. Das macht dieses Drama so gedankenarm und so fleischlos, das macht alle Szenen, in denen es nicht pufft und wettert, schlechtweg langweilig. Diese Leute, die sich nichts zu sagen haben, haben auch uns nichts zu sagen. Erst wenn aus der Theaterwolke der Kolophoniumstrahl zuckt, kommt Leben auf die Bühne. Da der Strahl hier nicht, wie bei andern Brettergöttern, ohne Wahl zuckt, sondern mit rühmenswerter Akkurateſſe nur da hervorgespult wird, wo es sich gehört, wo die Kulissenatmosphäre geladen genug ist, so ist wenigstens an dem Theaterstück nichts auszuſetzen.

Von diesem Theaterstück hätte auch ich mit Achtung zu sprechen keinen Augenblick geögert. Wir sind ja an tüchtigen Theaterstücken nicht reich. Aber weil wir an großen dramatischen Dichtungen noch ärmer sind, deswegen plötzlich Karl Schönherr zum Erlöser auszurufen – das geht wahrhaftig nicht an, das durfte kein ernster Kritiker mitmachen. In den Literatur- und Theatergeschichten werden mit ganz besondern Ehren diejenigen Dramen bedacht, vor denen Deutschland durchgefallen ist. Die künftigen Historiker werden mit ganz besondern Unehren diese „Tragödie eines Volkes“ bedenken, auf die Deutschland hineingefallen ist.

„Erde“ aber, eine Komödie des Lebens, wird gar nicht vermerkt werden. Sie ist zwar viel lustiger als die Tragödie und dazu tatsächlich kunstähnlicher. Trotzdem wird sie der Zukunft als Symptom unsrer Sehnsucht nicht bezeichnend genug und als Kunstwerk schließlich doch zu gleichgültig sein. Auch sie ist ja nach vier Jahren schon ziemlich tot. Wenn sie ganz tot ist, sollte man, um nichts umkommen zu lassen, aus den Regiebemerkungen einen Gartenlaubenroman machen und den Text zuweilen kropferten tiroler Bauern vorspielen, die beim geseufzten Tirili und beim unverdient frühen Tode eines gefühlvollen Jungknechts hoffentlich weinen werden, und denen man die Gefräßigkeit eines Roßknechts dreimal demonstrieren muß, bis sie begreifen, daß ihr Dichter einen gefräßigen Roßknecht hat darstellen wollen. Gott helfe mir: aber hier sitze ich und kann nicht anders als die Primitivität solcher Stücke unerträglich heißen. Was wars um diesen

Schönherr? wird man nach fünf, allenfalls noch nach zehn Jahren gefragt werden. Es sah so aus, wird die Antwort lauten, als ob nach einer fast übertriebenen Seelenzerfaserung eine Kunst der Muskeln gut tun würde. Da erwählte man kein Patrizierkind, da erwählte man einen vom Pöbse. Da ernannte man diesen Sohn der Wildnis zum Dichter. Und wirklich: Sein Geist, sein Denken blieb ganz frei vom Einfluß abstrakter Philosophie! Er blieb er selbst! Der Robes war ein Charakter. Aber es kam allzu schnell auf, daß das allein doch nicht genügt, und da wurde der Sohn der Wildnis wieder abgesetzt.

Herman Bang / von Emil Ludwig

Brach dein ermüdet Auge? Blick der Nacht,
der sich getrost ins Irdische geweitet,
so lange warst du in die Welt gebreitet
und hattest doch des Sternes immer acht,

und harrtest, wann er kühn sich überstürze,
in glänzend milder Aura dir erglüh —
doch ach, er schimmert nur und stürzte nie,
von oben winkend ob des Weges Kürze.

Dein Herz, betaut von aller Schmermut Raß,
umhaucht vom Wind, der deine Welt zerkräufelt,
wie Blätter hebend, die ein Wehn durchsäufelt,
schlug auf zu deinem Stern ohn' Unterlaß.

So nahmest du die Weisheit dir voraus,
zu der dein Sinn sich dennoch müde dehnte,
du flohst die Heimat, die dein Herz ersehnte,
und suchtest dennoch nirgend mehr ein Haus.

Du folgtest dir, dein eigener Held in Träumen,
und hauchtest sie zurücke, Blatt für Blatt.
Nun fiellst du nieder in der fremden Stadt,
jenseits der Meere, die die Lande säumen,

und ruhest aus am Ufer von Mormonen,
wo nicht ein Ohr dein letztes Wort verstand.
Es galt dem Stern und deinem Vaterland,
du ahntest, ihnen endlich nah zu wohnen.

Den Kranz, zu dem ich keinen Lorbeer wähle,
vermag des Jünglings Hand dir nicht zu senken.
Nur wie verschollenen Liebes will ich denken
der bang erloschenen Fackel deiner Seele.

Georg Brandes / von Egon Friedell

Zum siebenzigsten Geburtstag

Georg Brandes hat das große Verdienst, daß er die Literaturwissenschaft wieder in eine lebendige Beziehung zur Realität der Gegenwart gesetzt hat. Er kam zu einer Zeit, in der sich auf allen geistigen Gebieten bedeutsame Revolutionen vorzubereiten begannen, auf den ebenso naheliegenden wie fruchtbaren Gedanken, die exakten Methoden der Germanistik und Geschichtsforschung statt auf die Wiederbelebung der Vergangenheit auf die Förderung der Produktion des Tages anzuwenden. Er behandelte die jüngsten Erscheinungen der Literatur ganz so, als ob sie schon von der Fachwissenschaft protokolliert wären, und bedeutete damit selber eine Revolution. Und er hatte damit den einzigen wirklichen Erfolg, den es gibt: die Jugend ging mit ihm. Er wurde mit der Zeit ein aesthetisches Orakel, eine Art literarischer kingmaker, und man darf sagen: er hat diese Machtstellung niemals mißbraucht.

Denn das war seine zweite Hauptqualität: er hatte eine außerordentlich feine, niemals versagende Witterung für die treibenden Kräfte der Zeit, für Höhe, Art und Umfang der einzelnen Talente, für die äußeren Grenzen und inneren Richtlinien ihres Könnens, und er wußte oft viel besser als diese selbst, wer sie waren, worauf sie abzielten, und wohin sie gehörten. Er hatte die Gabe, die Gegenwart bereits mit dem Auge des Historikers zu überschauen, von einem höhergelegenen Observatorium, und Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten zu erblicken, die sich der großen Menge zumeist erst viel später offenbaren. Und diese Fähigkeit des Zusammenschauens kam ihm natürlich in noch erhöhtem Maße zugute, wenn er es versuchte, Bewegungen der Vergangenheit nachzuzeichnen. In seinen geschichtlichen Darstellungen zerfällt die Schilderung nicht, wie bei den meisten Literaturhistorikern, in ein atomistisches Nebeneinander von Büchertiteln und Bücherbeschreibungen, aus denen sich bestenfalls ein paar gegeneinander isolierte literarische Physiognomien herauskristallisieren; er sah nicht bloß die einzelnen Wellen und Wellenkreise, sondern die ganzen Ströme, und mit vollem Recht durfte er seinem berühmtesten Werk einen Titel geben, der dies zum Ausdruck bringt.

Er ist der geniale Impresario der modernen Literatur gewesen. Er hat in virtuoser Weise zwischen den neuen geistigen Kräften und dem stets hochbeinigen und begriffsstutzigen Publikum vermittelt und dadurch die ganze Entwicklung in hohem Maße beschleunigt. Und in der Tat: ein guter Kritiker ist nichts anderes als ein Entwicklungsbeschleuniger. Er ist selber nicht produktiv, aber er steigert die Produktivität anderer, die Produktivität der Schaffenden und die Produktivität der Aufnehmenden. Wie gewisse Körper durch ihre bloße An-

wesenheit chemische Verbindungen befördern, die ohne sie viel langsamer vor sich gehen würden, so bewirkt auch der Kritiker eine schnellere Verbindung zwischen Künstler und Publikum. Und Brandes brachte für diese Funktion eines geistigen Vermittlers die glänzendsten Eigenschaften mit: eine blendende Ueberredungsgabe, einen beweglichen Stil, biegsame Phantasie, vielgestaltige Bildung und solide Kenntnisse. In seinen scharf, aber nicht pedantisch analysierenden Kommentaren errichtete er eine Art mittlerer Proportionale zwischen den beiden feindlichen Parteien und zeigte einen Weg, auf dem beide, ohne sich allzuviel zu vergeben, einander begegnen konnten. Bei diesem Klärungs- und Erklärungsprozeß ist manches Dunkle und Schwere nicht ans Licht gekommen, aber das ist das Schicksal aller ‚Erläuterungen‘. Daß es heute wirklich etwas wie eine ‚Weltliteratur‘ gibt, daß die Grenzen zwischen den einzelnen Kulturländern wenigstens auf geistigem Gebiete kaum mehr empfunden werden, ist zu einem großen Teil Georg Brandes zu verdanken. Er hat dem gebildeten Europa nicht bloß die ganze reiche Literatur seiner Heimat erschlossen und umgekehrt wieder den Strom der europäischen Bildung nach Skandinavien geleitet, sondern seine Wirksamkeit reichte noch viel weiter: er arbeitete daran, die alten geistigen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland, die unter dem großen Kriege sehr gelitten hatten, wiederherzustellen, und er lenkte die Aufmerksamkeit auf das eben erst erwachende Geistesleben Rußlands, ja, er entdeckte als Ausländer auf französischem, englischem und deutschem Boden die stärksten Quellen neuer poetischer und philosophischer Begabung.

Die germanistische und literarhistorische Forschung der letzten dreißig Jahre steht denn auch sehr deutlich unter dem Einfluß dieses eigen gearteten, vielseitigen und vorurteilslosen Kopfes. An den Namen Brandes knüpft sich eine ganze Schule. Und seine Wirkungen waren, alles in allem, sehr wohlthätig. Er hat bis zu einem gewissen Grade die Germanistik von der Germanistik erlöst. Zunächst durch seine freie, leichte, niemals den Kontakt mit dem Leben und den Tatsachen verlierende Betrachtungsmethode. Dann aber auch durch das Vorbild seiner klaren, sauberen und anregenden Schreibweise. Die abgenützten latinistischen Phrasenklišees, die die literarhistorischen Werke der frühern Zeit unlesbar machten, wird man bei ihm ebenso vergeblich suchen wie die schöngeistigen rhetorischen Platiniden der in die Seminare verschlagenen Dichterlinge. Er ist weder gelehrt noch feuilletonistisch. Vielleicht hat dieser Vorzug, den Brandes nur mit wenigen seines Faches teilt, mit darin seinen Grund, daß er dänisch geschrieben hat. Es scheint nämlich, daß die nordischen Sprachen wie eine Art Membran wirken, die alle Sorten von Geistreicheleien nicht recht ‚difundieren‘ läßt. Man nehme, zum Beispiel, das Englische. Es ist in dieser Matrosen- und Buchhalterssprache schlechterdings nicht möglich,

feuilletonistisch zu sein. Alle Snobismen und Wizeleien werden von diesem Filter zurückgehalten. Man stelle sich vor, daß Oscar Wilde deutsch, französisch oder italienisch geschrieben hätte. Wie verzwickelt, verflochten und vernebelt wären da seine Paradoxa zum Vorschein gekommen! Im Englischen aber wirken selbst seine gekünsteltsten Antithesen immer noch lapidar. Und denselben Eindruck gewinnt man bei Schriftstellern wie Sterne, Swift oder Shaw. Sicher ist die ‚Sonntagsplauderei‘ etwas, das die nordischen Sprachen in der schrecklichen Form, in der sie uns geläufig ist, gar nicht kennen.

Über Brandes ist eine viel zu bedeutsame Erscheinung in der Kulturgeschichte der letzten Jahrzehnte, als daß er nicht das Recht darauf hätte, objektiv gewürdigt zu werden. Ueber geringe Köpfe mag man mit ein paar lobenden Sätzen hinweggehen: bei einer Gestalt wie Brandes ist man verpflichtet, auch die Schatten ins Auge zu fassen. Und diese sind in der Tat kräftig sichtbar.

Zunächst ist Brandes doch zum Teil noch der Germanist und Literaturhistoriker im übeln alten Sinne. Philologisch an ihm ist seine Vorliebe für den Nachweis von Widersprüchen und Paradoxien, von Fehlern und Unebenheiten, seine Unfähigkeit, einen bedeutenden Denker oder Künstler so zu nehmen, wie er eben ist, ohne alle Einwände, als ein Ganzes, einen geistigen Organismus, der seine eigene Biologie, seine besonderen Lebens- und Entwicklungsgesetze, seine individuelle Ökonomie und Dynamik hat. Eine bedeutende Dichtung kann eigentlich niemals Fehler, eine bedeutende Philosophie niemals Widersprüche haben. Denn alle wertvollen Bücher — und nur sie fallen überhaupt in den Betrachtungskreis des Historikers — sind Selbstdarstellungen und nichts andres. Der Autor gestattet dem Zuschauer Einblick in das Gemälde irgend einer Partie seiner geistigen Entwicklung: Bücher sind Beduten und sonst nichts. Hier von Inkorrektheiten oder Widersprüchen zu reden, wäre gerade so, wie wenn man an irgend einer Pflanze die Blattform tadeln wollte oder es inkonsequent von ihr fände, daß sie verschiedenerlei Befruchtungsformen aufweist.

Brandes besitzt als Kritiker nicht die Gabe, sich einer großen Persönlichkeit ohne alle Vorbehalte, also eigentlich ‚kritiklos‘ hinzugeben. Das ist der Rest vom Germanisten in ihm. Alle seine Würdigungen führender Menschen begleitet immer — bisweilen unsichtbar — eine einschränkende Fußnote. ‚Heroworship‘ ist nicht seine Sache. Dies ist es, was ihm zum großen Kritiker fehlt. Man muß sich bei ihm nur zu oft an Humboldts Ausspruch erinnern: „Sich über das Große des Urteils zu enthalten, ist eine zu edle Eigenschaft, als daß sie häufig sein könnte“. Diese nie verstummende ‚Kritik‘ ist es, die Brandes verhindert, bis an den letzten Kern der großen Künstler und Denker zu dringen. Er handelt über sie alle mit psychologischem Takt, subtilem Geschmack und zartem Anpassungsvermögen, aber er berührt immer

nur die oberen Schichten der Persönlichkeit. Man könnte sagen: er spricht tief über Oberflächen. Er hat nie die geheimste Wurzel einer großen Individualität bloßgelegt, über keine das Letzte gesagt. Alles schwimmt in demselben liebenswürdig-böshafte, anerkennend-bemängelnden Medium des feingeistigen Litteraturessays.

Die Reversseite davon ist, daß er wiederum dem Mittelmäßigen gegenüber viel zu geduldig ist und alles, ohne Unterschied der Klasse, mit derselben ernststen Anteilnahme behandelt. Er spricht über Sudermann in demselben Ton wie über Hauptmann, über Balzac nicht anders als über George Sand. Es ist überhaupt merkwürdig, daß er zwischen männlichen und weiblichen Schriftstellern keinen prinzipiellen Unterschied macht. Denn man mag über die Befähigung der Frau zur Schriftstellerei denken, wie man will: eines läßt sich doch keinesfalls leugnen, daß die geistige Produktion der Frau — und gerade der begabten — von der des Mannes ganz und gar verschieden ist. Daß Brandes dies nicht bemerkt oder nicht bemerken will, weist auf einen femininen Zug. Auch sein Mangel an Selbstenbehrung ist etwas durchaus Feminines. Und feminin ist schließlich auch seine merkwürdige Vorliebe für literarischen Klatsch, für allerlei pikante Skandalgeschichten aus den Vorzimmern und Hinterzimmern der Weltliteratur.

Wie sich im Nachweis von 'Mängeln' der Philologe Brandes zu erkennen gibt, so meldet sich im „Aufzeigen von Einflüssen“ bei ihm der Litterarhistoriker. Dieses gewissenhafte Herumsuchen nach Einflüssen und „Ideenfiliationen“ ist nämlich eine spezifisch literarhistorische Marotte. Der echte Historiker hat sie niemals: auch er zeigt, wie jeder bedeutende Mensch der Ausdruck der ganzen geistigen Welt ist, die ihn umgibt; aber er wird das niemals mit Hilfe von Detailanalogien tun. Brandes dagegen zeigt die kleinen Einflüsse und vergift darüber die großen. Er malt eine bestimmte Persönlichkeit sehr geschickt; aber was um sie herum ist und doch auch zu ihr gehört, ihre ganze Luft, ihr „ambiente“, das malt er nicht mit. Herman Grimms Michelangelo ist der ganze Michelangelo. Justiz Windelmann ist der ganze Windelmann. Brandes schildert Menschen, Bewegungen, „Ströme“, aber die Landschaft, durch die diese Ströme fließen, vermag er nicht zu schildern.

Der Name Herman Grimm braucht nur genannt zu werden, und es wird sogleich deutlich, was Brandes fehlt. Es ist die Gabe, eine bestimmte große Persönlichkeit vollkommen zu erhellen — von außen: indem der ganze Lichtkreis gezeigt wird, der sie umgibt, und von innen: indem ihr verborgener Lebensherd an Licht gebracht wird. Brandes wirft die Strahlen seiner Betrachtung von außen her auf die Dinge und darum kann er immer nur die Oberfläche treffen: er macht die Dinge bloß sichtbar. Jene andre Betrachtung aber, die die Dinge von innen heraus, aus ihrem eigenen Kern erleuchtet, macht sie durchsichtig. Noch mehr: sie macht sie selbstleuchtend.

Das Rainz-Denkmal / von Leo Feld

Nun ist Josef Rainz wahrhaftig ein Denkmal errichtet worden. Nicht an seinem Grabe, wie man ursprünglich glaubte — das deckt ein armseliger, häßlicher, sinnloser Stein, eine eilige, geschäftsmäßige Todesanzeige, nicht das gemäße Ruhezeichen eines großen Lebens — nein, mitten in der Landschaft, die ihm so lieb gewesen, steht sein Denkmal. Die letzten Abflachungen des Wienerwaldes umwollen es. Wo Schubert musiziert und Schwind gemalt hat, wo in dem lieblichen, hellen, zärtlichen Antlitz der wiener Erde alles lebendig scheint, was die Stadt an guten Kräften hegt, ragt das Bildnis Rainzens empor. Man konnte kein glücklicheres Plätzchen wählen für diesen wienerischen Künstler. Und auch das Denkmal ist seinem Wesen getreu. Denn was er selbst immer als das Wesentliche und Wertvolle seiner Kunst empfunden: das Leichte, Unberschwerte, „die Grazie des Spiels“ — die ihm freilich vor allem an geistige Bedingungen gebunden schien, an die blühende Kraft einer rastlosen Phantasie — das findet in dem Werk des Bildhauers liebenswürdigen Ausdruck. Mit freier Anmut ist dieser Hamlet hingestellt; aber der nachdenkliche Blick ruht auf dem Totenschädel Yoricks. Und auch das ist Rainz. In diesem starken, frohen, schöpferischen Naturell — wie jede produktive Kraft durchaus optimistisch in seinen Instinkten — lebte ein eigensinnig pessimistischer, trozig verneinender Geist. Er war ein tief überzeugter, leidenschaftlicher Anhänger Schopenhauers. Sein scharfer Geist hatte eine Freude daran, alle lockenden Schleier des Daseins zu zertrennen. Alle Wichtigkeit des Ruhms, des Glanzes, ja, der Wirkung jeder menschlichen Energie durchschauen und doch mit arbeitsfroher Kraft weiter schaffen: das schien ihm Wesen und Wert eines männlichen Lebens. Er hat den Blick immer nachdenklich auf den Totenschädel gerichtet gehabt. Und war dabei doch voll Lust am Leben und am Wirken. Denn souverän in ihm, alle andren Energien bindend und nützend, war immer nur eines: der Wille zur Kunst.

Nun hat ihm eine dankerfüllte Gemeinde draußen ein Denkmal aufgerichtet. Ein Ereignis für die Welt des deutschen Theaters. Denn niemals noch ist einem Schauspieler auf deutschem Boden ein Monument gesetzt worden. Plastische Gedenkzeichen an den Häusern, die an ihrem Lebensweg standen, Büsten auf der Stätte ihres Wirkens: das hat auch den Künstlern der Bühne treue Erinnerung gewidmet. Aber ein Denkmal, das sich in die unbegrenzte Luft erhebt, mitten im Land, jedem Vorbeigehenden ein lautes Gedenkwort, ein Werk der Erinnerung, das so zu einer Angelegenheit des ganzen Volkes geworden: das ist noch keinem deutschen Schauspieler gegönnt gewesen. Und so war Josef Rainz ein Neuerer auch hier. Als er zum ersten Mal den Tasso bei uns spielte, rief einer seiner Kollegen begeistert

aus: „So eine Leistung — die adelt das ganze Metier!“ Rainz hat es geadelt. In jedem Sinne. Nun hat er den Schauspieler auch denkmalfähig gemacht. Das war die letzte Ehre, die diesem die Gesellschaft noch vorenthalten hatte. Salonsfähig war er längst; nun ist er noch in den exklusivsten Zirkel aufgenommen worden. Der ehemalige Vagabund hat Grund und Boden für ewige Zeiten erhalten. Und der arme Schiller ist von seinem enthusiastischsten Darsteller gründlich desavouiert worden.

Darüber sollte sich nun jeder freuen, müßte man glauben, der für die deutsche Schauspielkunst ein warmes Herz hat. Zumal für die Schauspielkunst Wiens. Denn es ist nichts Geringses, daß gerade unsre Stadt dieses Beispiel geben konnte — daß es gerade ein wiener Schauspieler war, der sich dieses Beispiel erzwungen hat. Aber Wien wäre nicht Wien und Rainz wäre nicht Rainz, wenn nicht auch hier wieder Unzufriedenheit und Widerspruch laut würden. Wann hätte Rainz je einmütige Zustimmung geweckt? Geführt haben sie ihn alle; die einen hat er in schwärmerischer Liebe, die andern in zorniger Gegnerschaft an sich gefesselt. Und wann wäre in unsrer Stadt jemals etwas Schönes und Beifallswürdiges entstanden, ohne daß persönliche Zänkereien und Kleinlichkeit die festliche Stimmung zu trüben suchten?

Und was man jetzt da und dort hören, da und dort lesen kann, das ist die verdrißliche Frage: „Warum wird gerade dem ein Denkmal aufgestellt? Gerade Rainz? Der nur wenige Jahre seiner Künstlerschaft uns gehört hat, während andre ein halbes Jahrhundert ihres Wirkens uns gegeben haben? Der Wien treulos den Rücken kehren wollte? Und der doch schließlich das, was andre, wie Mitterwurzer und Sonnenthal, geleistet haben, nie überbot, wenn er es überhaupt jemals erreicht hat? Wenn wir schon den Namen eines Schauspielers auf einen Sockel schreiben wollen, dann gibt es noch würdigere als Josef Rainz.“

Warum gerade ihm? Weil er der Ausdruck unsrer Zeit in seiner Kunst gewesen ist, wie keiner neben ihm. Das ist zunächst nicht einmal eine Frage des Talents. Es mögen Begabtere neben ihm gewirkt haben — wer wollte es wagen, so unmeßbare Dinge abzugrenzen und zu vergleichen —: uns gemäßer, näher, beziehungsreicher war keiner als er. Uns, dem Geschlecht, das so um die Wende des Jahrhunderts herum zur Reife seines Lebens kam. Dies ist kein Werturteil, zumindest keins von allgemeiner Geltung. Es ist ein ganz individuelles Bekenntnis. Das Individuum unsrer Zeit hat sich in diesem Künstler ergriffen gefühlt. Das soll die Statue draußen auf der Türkenchanze sagen. Wie es uns gemäßer wäre, Ibsen oder Nietzsche ein Denkmal aufzurichten als etwa Hebbel, der doch in Wien gelebt und gewirkt hat. Der doch zweifellos eine grandiose Erscheinung gewesen. Und in dem

uns niemals das Echo unsrer Tage so entgegen springt wie in den Werken der beiden andern.

Rainz war der Schauspieler, den wir gebraucht haben. Wir, diese Kunstverständigen oder -unverständigen Menschen von heute. Nur unser eigenes Gefühl sprechen wir in dem Denkmal aus. Es mag ein irregeleitetes sein oder ein zielsicheres — gleichviel, es ist das unsre.

In den achtziger Jahren, in den Tagen der leidenschaftlichen Kunstrevolution ist Rainz emporgewachsen. Aber, als er zu uns kam, war er dieser Entwicklungsform längst entglitten. Allzu tief hat ihn der Naturalismus überhaupt niemals ergriffen. Dafür war zu viel wienerische Kultur in ihm; zu viel altererbter, wählerischer Formensinn. Aber berührt hat ihn der neue Geist. Berührt hat ihn fast jede geistige Welle, die durch unsre Zeit glitt. Er hat wohl nur selten für Menschen den Ernst teilnehmender Liebe gehabt — obwohl er immer von Menschen umgeben sein mußte — aber er war voll aufmerksamer Empfindlichkeit für jeden neuen Gedanken. Zumindest für jeden neuen Gedanken, der ihn fördern konnte. Und er hatte darin den Instinkt des Genies. Wie das Tier zwischen nährenden und schädlichen Kräutern unterscheidet. Er spürte, was er brauchte; an allem anderm ging er mit sorgloser Souveränität vorbei. Wie Goethe wochenlang am Colleoni vorbeigehen konnte, ohne ihn zu sehen.

Aber er war doch vollgeseugen mit den Ideen unsrer Zeit. Er war von ihrer Lebenslust umwittert; in jeder Stunde. Darum ist er ‚der‘ Schauspieler dieser Zeit geworden. Der Mechanismus des Geistes ist nicht so plump, daß man die Spuren jedes Eindrucks, jeder Arbeit und Erkenntnis in seinen Äußerungen verfolgen könnte. Daß Rainz ein leidenschaftlicher Monist war, naturwissenschaftlich tief interessiert, mitten drin in der revolutionären Diskussion unsrer Tage — dafür läßt sich freilich in seiner Kunst kein unmittelbarer Ausdruck finden. (Höchstens etwa in der rebellischen Gottlosigkeit, die er mit unerhörter Kraft seinem Armen Heinrich gab.) Aber doch nur kein unmittelbarer. Irgendwo strömt diese Geistigkeit in seine Kunst. Auf unterirdischen Gängen, sozusagen. Aber sie ist da, sie atmet, wirkt und baut mit. Denn der menschliche Geist ist ein Organismus, innerlich eins und ganz, keine Bibliothek, in der ein Werk friedlich neben dem andern steht.

Und wenn seine Bewunderung für Haedel ihm auch nicht helfen konnte zu seinem Carlos und Romeo — eines mag er vielleicht aus jenen Gedankentreisen sich geholt haben: die geistige Zucht, die Kraft und Furchtlosigkeit des Denkens. Und darin lag ja die einsamste Größe seiner schauspielerischen Kunst. In ihrem außerordentlichen geistigen Charakter. Er drang wie ein pedantischer Philologe immer und überall auf die Herstellung des Textes; auf die Reinigung von herkömmlichen Aenderungen — insbesondere bei Shakespeare — auf

die Aufhebung traditioneller Kürzungen. Als man ihm einmal bedeutete, daß die Hoftheaterzensur bei einer bestimmten Stelle einen Strich wünsche (es handelte sich um den Franz Moor), da hat er, für diese Rolle wenigstens, daraus eine Kabinettsfrage gemacht. Es war ihm unerträglich, einen verstümmelten Schiller zu spielen. Dieselbe Probe sollte noch einmal seine innerste Natur zeigen. Als er zum ersten Mal die Worte des Franz beim Anblick des ohnmächtig gewordenen alten Moor sprach, war heller Aufruhr; und der greise Meister des Franz Moor, Josef Lewinsky, machte den jüngern Kollegen darauf aufmerksam, daß diese Worte unmöglich so gesprochen werden könnten. Denn erstens hielte das Publikum diesen ruchlosen Akzent einfach nicht aus — dafür hatte Rainz nur ein nonchalantes Achselzucken — und zweitens seien sie vom Dichter auch anders gemeint, als Rainz sie sagte; Franz glaubt tatsächlich an den Tod des Alten — das entlastet ihn wenigstens etwas — und erst im weiteren Verlauf der Ereignisse, fortgerissen, eingewiegt in seine Herrscherträume, wird er bewußt zum Vaternörder. Aber Rainz verwies ruhig auf den Text: „Schlaf und Tod sind nur Zwilling Brüder. Wir wollen einmal die Namen wechseln! Waderer, willkommener Schlaf! Wir wollen dich Tod heißen!“ Und er spielte den Franz Moor mit dieser grauenhaft höhrenden Herzenskälte, und das Publikum hielt es aus.

Das war er; ganz und gar. Das war seine Modernität. Kraft und furchtlos in seinem Denken und weitab von aller Tradition. Persönlich bis in die leisesten Nuancen. Als er zu uns kam, brachte er uns eine neue Welt; oder vielmehr die alte Welt in neuen Händen. Die ganze historische Kunst, aber aus dem Geist eines neuen Menschen herausgeboren, vom Staub Jahrzehnte alter Tradition befreit, ganz individuell durchempfunden, jedem Wort ein neuer Sinn aufgeprägt. Eine ungeheure geistige Arbeit! Er war wie ein moderner Archäologe, der längst verschüttete Herrlichkeiten wieder bloßlegt. Er mochte manchmal irren — interessant und geistig bedeutend war er immer. Wann hatte man jemals den Romeo so spielen sehen? Den Randaules? Den Tasso? Den König Alfonso? Und die Rolle, die er selbst als seine persönlichste Leistung empfand, den Carlos? Da war auf einmal eine Feinspürigkeit der Psychologie am Werke, die seine Vorgänger nie ahnen konnten! Und mit dem sichern Griff des Genies, so selbstverständlich, so natürlich hinausgestellt, daß man nicht begriff, wie es jemals anders gewesen sein konnte; so frei von jedem Eindruck des Gefuchten, Absichtlichen, Gewollten! Der moderne Psychologe, der durch die subtile Kunst unsrer Tage gegangen war: das war das innerste Geheimnis dieser faszinierenden Schauspielerei, die das Alte unserm Gefühl so neu zu machen vermochte. Eine historisch geschulte Phantasie, die aus den geschichtlichen Schöpfungen unsrer Zeit mit Leidenschaft getrunken hatte — wie wurde er beredt, wenn er von

Rommens oder Gregorovius oder Burdhardt sprach! — gab diesen Gestalten eine Farbigkeit, eine fühlbare Atmosphäre, ein Geruch, ein feines mit Erde und Zeit, die unvergleichlich waren. Modernste Milieukunst auf historischem Boden. Sein Franz Moor war mehr als eine grandiose Verbrecherstudie: er war Kokos, Serenissimus, achtzehntes Jahrhundert, deutsche Vergangenheit.

Das alles war aus dem innersten Gefühl unsrer Zeit geholt. Es war eine delikate, feinfibrige Kunst, die mit dem ungeheuren Erfolg seines Schaffens eigentlich gar keinen Zusammenhang hatte. Der kam aus ganz anderen hinreißenden Qualitäten seines Wesens. Es war eine Kunst für eine kleine Aristokratie. Das wußte er auch ganz gut. Das stimmte auch mit seinen pessimistischen Meinungen. „Ich könnt' um fünfzig Points schlechter Komödie spielen und hätt' noch immer dieselbe Gage“, sagte er einmal mit wehmütiger Selbstironie. Aber die ihn begriffen, fühlten, was er war. Die Verehrung für ihn wurde fast zu einem Kulturzeichen; zum Zeichen einer bestimmten Kultur. Rainz, Mahler, Koller, Klimt, die zwei, drei großen unsrer wiener Literaten — es war ein einziger geistiger Kreis. Unser feinsten geistigen Besitz. Ganz organisch eins. Wie Rainz selbst ein fanatischer Verehrer Mahlers war, so hat auch Mahler und seine Gemeinde sich begeistert zu ihm bekannt. Er war der schauspielerische Teil unsrer erlesensten Kultur.

Er war die moderne Anschauung der historischen Kunst. In ihr wurzelte er aber auch. Und indem er ihr seine ganze Kraft gab, vollbrachte er ein Wunder, das alle Fachleute mit aufgerissenen Augen anstarrten: er füllte das Theater mit den „klassischen“ Dramen. „Tasso“, der Schrecken aller erfahrenen Theaterdirektoren, wurde ein Zugstück; „Iphigenie“ brachte im Juni ein volles Haus; zur „Jüdin von Toledo“ strömte das Publikum; „Othello und sein Ring“, der „Prinz von Homburg“, „Richard der Zweite“, Werke, die dem Wiener immer etwas Fremdes waren, riefen die hellen Scharen ins Theater. Begreiflich, daß ihn jeder Burgtheaterdirektor — er hat deren drei erlebt — mit allen erdenklichen Mitteln zu fesseln strebte. Denn er war das Wesen und der letzte Sinn des Burgtheaters. Sein Glanz, seine große Tradition, sein künstlerischer Adel: er war das literarische Niveau des Burgtheaters. Man vergleiche doch das Repertoire unsrer Hofbühnen vor seinem Eintritt und seit seinem Tode mit der Zeit seines Wirkens! Fühlt man noch nicht, wer er war? Die sehnstüchtigen Wünsche jedes Burgtheaterdirektors erhielten Erfüllung: ausverkaufte Häuser mit einem rein künstlerischen Programm. Er vermochte das. Kein vernünftiger Mensch wird die unvergeßbare schauspielerische Größe Mitterwurzers oder Sonnenthal's verkennen. Aber hier war mehr. Hier war einer, dem der „Narcis“ und „Die Waise von Lowood“,

Die Tochter des Fabricius' und der 'Thermidor' herzlich gleichgültig waren, dessen hochgeartete Geistigkeit nur von den reinsten Formen der Poesie ergriffen wurde, dessen schauspielerischer Ehrgeiz ins Glücken kam, wenn ein großes Werk — nicht eine dankbare Rolle — seine Kraft herausforderte. Ihn haben in den letzten Jahren drei Aufgaben besonders gereizt — er hat wohl nie den dringenden Wunsch ausgesprochen, sie zu spielen, dafür war sein Stolz zu diskret —: der Rudenz, der Prinz in 'Emilia Galotti' und der Julius Caesar. Keine einzige der drei Rollen ist das, was der Schauspieler dankbar nennt. Das waren Ziele, die ihn lockten. Hier war eine große schauspielerische Natur von dem kultiviertesten Geschmack geführt: das war sein Wesentlichstes und sein Edelstes. Als ihn vor einem Gastspiel ein Freund fragte, was er spielen werde, da antwortete er lachend — dieses unpathetische Selbstgefühl war echter Rainz —: „Lauter Nobilitäten — den Misanthrop, den Tartüff, den Hamlet, den Marc Anton und halt noch so ein paar neue Sachen!“ Er füllte den großen Musikvereinsaal mit der Vorlesung von Homer, Dante, Cervantes, Goethe, Wieland — fühlt man noch nicht, wer er war?

Er war eine geistige Macht in unsrer Stadt. Darum gebührt ihm ein Denkmal. Weil er seine hinreißenden Gaben in den Dienst einer großen Kunstanschauung gestellt hatte. Weil er in Wahrheit an der Kultur unsrer Zeit tätigen Anteil hatte. Er hat Schiller, Hebbel, Lessing, Kleist, Grillparzer, Hebbel, Shakespeare und Byron, Molière und Beaumarchais wunderbar erneut auf der deutschen Bühne. All die Tendenzen unsres heutigen Theaters, die Kunst der Vergangenheit dem Menschen von heute wieder fühlbar und lebendig zu machen: diese suchenden Regiebemühungen draußen, für die etwa Max Reinhardt ein Typus ist, gehen auf die erregende Kraft seines Beispiels zurück. Er ist nicht mehr wegzudenken aus der Geschichte des deutschen Theaters. Er hat durchaus Epoche gemacht. Daß er, wie jedes starke, höchst eigenartige Naturell, auch verwirrend und beirrend gewirkt hat — was hat Michel Angelo für arges Epigonenwerk verschuldet und an der bedenklichen Nachfolge Heines leiden wir heute noch! — das wußte übrigens Rainz nur zu gut, und wenn er wieder in einer solchen Schopenhauerisch fidele Stunde die Hände über den Kopf zusammenschlug und von seiner Schule sprach, dann konnte man merken, daß er seine Meisterschaft, auf die er freilich sehr stolz war, und die er im Sinne redlichster Fachbeherrschung nahm, nie als schulmäßige Würde empfand. Was sie von ihm hätten lernen können, das haben nur die wenigsten gefühlt: den großen Sinn, der stets auf das Ganze eines Kunstwerks gerichtet war, der nie an seiner Rolle allein haftete, sondern überall mit fieberndem Ungestüm helfen wollte, den enthusiastischen Eifer, der aus allen Quellen wissensdurstig schöpfte, um seine Schöpfungen in reichster Fülle aufblühen zu lassen, die gute

Meisterehrlichkeit, die unermüdlieh die Hände rührte, bis ihm der Stoff seiner Kunst gefügig und bildsam war — mit einem Wort: die große Gesinnung seines Schaffens, die haben nur wenige seiner zahllosen Schüler begriffen und nachgeföhlt.

Er hat in Wahrheit „das Metier geadeht“. Wie ihm die Kunst des Schauspielers die höchste war — „weil sie durch das edelste Werkzeug wirkt, durch den Menschen“, wie er sagte — so hat er ihr in höchstem Sinne gedient. „Darum haben sie ihm auch ein Denkmal hingehängt“, würde er heute sagen, „das hat er jetzt davon!“ Denn er war auch darin ein moderner Mensch, daß er sein Gefühl gern verstedte und lieber empfindungsarm als sentimental scheinen mochte. Er war der große Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts.

Im Foyer / von Hermann Meister

Immer wieder treibt es mich während der Zwischenpausen in die Wandelgänge. Und von den Wandelgängen komme ich zum Büfett. Und dann stehe ich halt schließlich mitten drin im Foyer. Da geht's alleweil lustig zu. Violette und Grüne mit Smaragden, Cutawans, Fräcke, Smokings führen Zwiesprach, der Lackschuh bemerkt auch etwas, man lächelt, sächelt sich Kühlung zu, stellt Werte fest und laut an den Fingernägeln. Dieweil ich mich — ich bin Neuling — sanft hindurchschleiche, falle ich auf, ein Monocle hält stramme Sichtung, konstatiert eine zerknitterte Hemdbrust, läßt aber schließlich Gnade vor Recht ergehen und bligt mir gar noch — gutmütig, wie es ist — ein „Grüß Gott“ zu. Ich kann nichts dafür, auch dies hilft mir nicht über meine Bangigkeit hinweg, mir wird schwül, ich bin fast hilflos, und wenn ich dem Monocle gegenüberstehe, bringe ich kein Wort über die Lippen. Ihr habt ja keinen Begriff, wie schwer es ist, in der Gesellschaft zu gehen, zu stehen, in sie hineinzukommen, sich zu behaupten, Konversation zu machen. Gar erst, wenn mans mit der Crème zu tun hat, da fällt einem das Herz schon recht tief herunter. Und im Foyer eine Rolle spielen — das ist schwerer, als sie auf der Bühne spielen. Dort kann man seinen Part, hier muß man allen Situationen gewachsen sein, weiß nie, was kommt, wie mans aufnimmt, man muß Reserbe üben und Angriffe machen können, und von allen Seiten stürmen sie auf einen los, daß man kaum Hände genug hat, mit allen fertig zu werden. Ich als Neuling dürfte danach, hineinzukommen, aber im gegebenen Moment schrecke ich doch wieder zurück. Zur Audienz bin ich noch nie befohlen worden, wie jene strahlenden Persönlichkeiten, die niemals die Loge betreten, ohne funkelnde Solitäre angelegt zu haben. Sie führen im Foyer das Ganze an, lassen sich von den Direktorinnen der Deutschen und der Darmstädter Bank schmeichelhafte Dinge sagen, stellen Hypothesen auf, analysieren das Stück und wissen, woran sie sind. Wenn ich nur erst so weit wäre, eine Lederhändlerin zu kennen! Oder mit Hopfen würde schließlich auch noch ein Geschäft zu machen sein. Aber so, wie es jetzt steht, steht es schlimm. Ich bin

den Kinderschuhen noch nicht entwachsen, kenne nur Herren, keine einzige gnädige Frau, nicht einmal ein gnädiges Fräulein, und wenn ich meinen Bureaukollegen Emerich aus Verzweiflung mit „Gnädigste!“ anrede, so hört es gleich einer, zuckt mit den Achseln und wechselt seinen Platz. Gott soll gerecht sein? Wäre ers, so hätte er mir schon längst eine Damenbekanntschaft vermittelt. Er ist es also nicht. Aber das hilft mir nicht weiter, verlassen kann ich mich in keinem Fall auf ihn. Einstweilen tröste ich mich mit dem, was mir bleibt. Ich kenne immerhin vier Herren, die stets nach der neuesten Mode gekleidet sind, und mit denen ich mich sehen lassen kann. Wir reden immer sehr laut über Literatur, stellen Werte fest, Hypothesen auf und analysieren, ganz wie unsre Vorbilder. Etwa so: Der Autor muß erst die Szenenführung lernen, natürlich, es fällt kein Meister vom Himmel. Oder so: Im Psychologischen schürft er schon ganz nett, da und dort vertieft er sogar geschmackvoll. Dann so: Wir haben es ohne Zweifel mit einem warmblütigen Dramatiker zu tun, der lebenswahr zu steigern und spannend zu gestalten weiß. Das sprechen wir so laut wie möglich — dann und wann hört's schon einer, schaut uns interessiert zu, macht auf uns aufmerksam, was reizend ist, freilich auch wieder nicht, denn man könnte uns für Kritiker halten, und das möchte ich doch in keinem Fall auf mir sitzen lassen — ja, ich bin aus guter Familie. Dumm ist es allerdings, wenn ich allein im Foyer bin, meine Bekannten nicht finde und dann mitten drin stehen muß, ohne dem Nebenmenschen mehr als „Pardon!“ sagen zu dürfen. Neulich wäre es mir übrigens beinahe gelungen, mit der Königin der Mittelstufe, Frau Gerichtspräsident Grüner, bekannt zu werden. Sie verlor ihren Zettel — aber als ich ihr nacheilte, sah ich leider nur, daß sie zur Toilette ging, und mittlerweile klingelte es, da konnte ich doch nicht länger warten, ich hätte mich ja vor den Schließern lächerlich gemacht. So mußte ich denn unverrichteter Sache abziehen und war wieder der Geprellte. Mein Ehrgeiz, ein Glied der Gesellschaft zu werden, wird aber schon einmal befriedigt werden.

Ich gehe meines Wegs. Einmal wird's schon gelingen. Unterdessen träume ich davon, wie schön es doch wäre, pro und contra zu reden, in die Debatte eingreifen, die schönen blauen Augen der Darmstädter Bank mit der Sonde des ernsthaften Liebhabers durchsuchen zu können, Werte festzustellen, zu analysieren, und was alles ins Fach einschlägt. An mir soll's nicht fehlen. Ich werde jedenfalls unverbroffen ins Theater fahren, sobald die Nacht auf leisen Sohlen herangeschlichen ist.

Es läutet — ich muß fort, am Parketteingang will ich Parade abnehmen. Aber Zeit habe ich noch, festzustellen, welch große Esel es doch auf Erden gibt. Mein Freund Eugen zählt dazu. Ihn habe ich neulich in die Mysterien des Foyers einweihen wollen, ihm so recht die Pracht und den Glanz der Crème demonstriert — und er geht her, nimmt seinen Mantel, seinen Hut und macht, daß er fortkommt. Alles hat ihm nachgesehen. Am nächsten Tag behauptete er, er ginge nicht mehr ins Theater, er kenne es jetzt. Kein Ehrgeiz! So ein Tropf! Aber vielleicht ist er doch keiner, vielleicht war es nur ein Trick von ihm, sich interessant zu machen. Wer kennt sich aus, bei den heutigen Verhältnissen?

Rundschau

Moderne Regie

Seit Reinhardts Inszenierungen die breitere Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit des Regisseurs gelenkt haben, ist es Mode geworden, über Regieprobleme theoretische Wälzer zu schreiben. Es hat den Anschein, als ob jetzt, da die Regie als selbständige Kunst entdeckt ist, auch sofort ihre Wissenschaft etabliert werden soll. Und die Zeiten scheinen nicht fern, wo an den Universitäten Lehrstühle für Regiekunde errichtet werden. Sind es doch die Regisseure selbst, die diese Entwicklung beschleunigen. Sie lassen sich redselig über ihre Stellungnahme aus und verwirren dadurch mehr, als sie klären. So hat jetzt der Oberregisseur des Neuen Theaters zu Frankfurt am Main, Doktor Max Alberth, bei Englert & Schlosser in Frankfurt am Main ein Buch über 'Moderne Regie' erscheinen lassen, das der neuen Richtung, obwohl es mit erfreulicher Energie für sie eintritt, kaum eine Stütze sein wird. Denn es ist zu schwerfällig und verworren, als daß es in die Kreise des Publikums, für die es berechnet ist, wirklich eindringen könnte. Es fehlt ganz die Konzentration und Knappheit, die man von einer populären Schrift verlangen muß. Theoretische Erörterungen schwellen unheimlich an, und Alberth verrennt sich so in seine Mission, daß er sich noch einmal mit einer Unzahl bereits längst erledigter Probleme belädt. Gewiß, er will nichts Neues brin-

gen, sondern das frisch Errungene zusammenfassen. Aber gerade dann darf er nicht mehr Untersuchungen über Naturalismus und Stilisierung anstellen. Er muß nicht die Fragen, sondern die Antworten, er muß nicht die Probleme, sondern die Resultate geben. Indem Alberth das Gelöste noch einmal lösen will, kommt er nur zu Weiterschweifigkeiten, Wiederholungen und Unklarheiten. Er behält die alte und falsche Trennung von innerer und äußerer Regie bei und wirft beide doch wahllos durcheinander. Er wappnet sich streng begrifflich und bringt es doch nicht zu scharfen Unterscheidungen. Und er hat nicht das Recht, gegen Bab zu polemisieren, weil er dessen Schauspielertheorie nicht verstanden hat.

Es ist schade, daß Schriftstellerische Unbeholfenheit das Buch so hat anschwellen lassen. Wenn seine hundertneununddreißig Seiten auf dreißig zusammengedrängt wären, wenn die begleitenden Szenenbilder, die zu einem Teil schon im Entwurf, alle aber in der Reproduktion geschmacklos sind, besser wären, verdiente es, gelesen zu werden, weil es das Bekenntnis eines Theatermannes (welche Seltenheit!) zu Max Reinhardt ist. Weil es reaktionären Schädlingen wie Paul Goldmann heimleuchtet. Weil es sich gegen alles, was Doktor und Germanist beim Theater heißt, auflehnt. Weil es voller Gegenwartsfreude und Optimismus ist. Aber die Wirkung ist kaum eine

halbe, weil der Gesinnung der entsprechende Ausdruck fehlt. Der Wille ist der eines Jungen, die Gebärde die eines Alten. Dieses Buch, das populär sein will, spricht im Stil eines Fachwerks. Es ist das Werk eines Doktors, der sich gegen Doktorregie wendet.

Herbert Ihering

Vom Schillertheater

Als Herbert Ihering, am ein- und zwanzigsten Dezember 1911, hier über das Schillertheater die Wahrheit gesagt hatte, liefen so viele Beschimpfungen ein, wie die Wahrheit immer hervorruft. Da sei denn der Schluß einer Kritik von Arthur Eloesser abgedruckt.

„Wir wollen keinen Einzelnen namhaft machen; es handelt sich hier um Geist und Körper des Ganzen, worüber einmal ein Wort gesagt werden muß. Das Verdienst von Raphael Loewenfeld ist unantastbar; er hat sehr selbstlos ein ideales Unternehmen gegründet, ein schönes Theater gebaut, ein einheitliches und anhängliches Publikum herangezogen. Aber seinem Nachfolger blieb noch genug zu tun übrig; die Vorstellungen waren im besten Falle anständig, die meisten aber nüchtern und durch eine zage Philistosität gehemmt. Nachdem ein Schauspieler die Regierung angetreten hat, von dem man etwas mehr Herzhaftigkeit erwarten sollte, sind sie in eine Komödianterei ausgeartet, die sich für Berlin oder Charlottenburg einfach nicht mehr schickt, die, wenn sie nicht so verdammt ernsthaft gemeint wäre, frühere Zustände der deutschen Bühne zu parodieren scheint, als die Könige noch Kronen aus Goldpapier trugen. Alle Fortschritte des Geschmacks, der Erziehung sind da vorbeigegan-

gen, und es ist kein Zweifel, daß die Berliner Freien Volksbühnen heute besser und dabei noch billiger arbeiten als das Schillertheater. Das Publikum weiß gar nicht mehr, wie ihm geschieht; es ist in eine Zufriedenheit und Anspruchslosigkeit eingelullt worden, die ausgerottet werden muß. Wer sich mit solchen Leistungen begnügt, wird dazu erzogen, die Bessern nicht mehr zu erkennen, und eine gute und sehr respectable Schicht des Bürgertums geht für die Kunst einfach verloren, der doch auch das Schillertheater im Namen seines hohen Patrons dienen wollte.“

Stockholm

Strindbergfeier

Als am fröhlich-klaren Winterabend des zweiundzwanzigsten Januar tausend und abertausend Menschen mit flammenden Fackeln zum 'Blauen Turm', wie Strindberg seine Wohnung im obersten Stockwerk zu nennen pflegt, gezogen gekommen waren, trat der Dichter, vom Krankenlager kaum aufgestanden, auf seinen Balkon und warf dunkelrote Rosen herunter. Fast alle Blumen, die man ihm gesendet hatte, wurden geopfert, und zum Schluß nahm er sogar einen großen Lorbeerfranz und ließ die Blätter auf die jubelnde Menge fallen.

Vielleicht kann gerade dieser Augenblick ein Bild von der stockholmer Strindbergfeier und von dem ganzen Verhältnis Strindbergs zum schwedischen Volke geben. Unser größter Dichter und Denker mußte dreiundsechzig Jahre alt werden, mußte schwere ökonomische Krisen durchmachen, mußte sehen, wie ein Jahr nach dem andern der Nobelpreis Männern verliehen wurde, die in keiner

uns niemals das Echo unsrer Tage so entgegenspringt wie in den Werken der beiden andern.

Rainz war der Schauspieler, den wir gebraucht haben. Wir, diese Kunstverständigen oder -unverständigen Menschen von heute. Nur unser eigenes Gefühl sprechen wir in dem Denkmal aus. Es mag ein irregeleitetes sein oder ein zielsicheres — gleichviel, es ist das unsre.

In den achtziger Jahren, in den Tagen der leidenschaftlichen Kunstrevolution ist Rainz emporgewachsen. Aber, als er zu uns kam, war er dieser Entwicklungsform längst entglitten. Allzu tief hat ihn der Naturalismus überhaupt niemals ergriffen. Dafür war zu viel wienerische Kultur in ihm; zu viel altererbter, wählerischer Formensinn. Aber berührt hat ihn der neue Geist. Berührt hat ihn fast jede geistige Welle, die durch unsre Zeit glitt. Er hat wohl nur selten für Menschen den Ernst teilnehmender Liebe gehabt — obwohl er immer von Menschen umgeben sein mußte — aber er war voll aufmerksamer Empfindlichkeit für jeden neuen Gedanken. Zumindest für jeden neuen Gedanken, der ihn fördern konnte. Und er hatte darin den Instinkt des Genies. Wie das Tier zwischen nährenden und schädlichen Kräutern unterscheidet. Er spürte, was er brauchte; an allem anderm ging er mit sorgloser Souveränität vorbei. Wie Goethe wochenlang am Colleonis vorbeigehen konnte, ohne ihn zu sehen.

Aber er war doch vollgesogen mit den Ideen unsrer Zeit. Er war von ihrer Lebenslust umwittert; in jeder Stunde. Darum ist er ‚der‘ Schauspieler dieser Zeit geworden. Der Mechanismus des Geistes ist nicht so plump, daß man die Spuren jedes Eindrucks, jeder Arbeit und Erkenntnis in seinen Äußerungen verfolgen könnte. Daß Rainz ein leidenschaftlicher Monist war, naturwissenschaftlich tief interessiert, mitten drin in der revolutionären Diskussion unsrer Tage — dafür läßt sich freilich in seiner Kunst kein unmittelbarer Ausdruck finden. (Höchstens etwa in der rebellischen Gottlosigkeit, die er mit unerhörter Kraft seinem Armen Heinrich gab.) Aber doch nur kein unmittelbarer. Irgendwo strömt diese Geistigkeit in seine Kunst. Auf unterirdischen Gängen, sozusagen. Aber sie ist da, sie atmet, wirkt und baut mit. Denn der menschliche Geist ist ein Organismus, innerlich eins und ganz, keine Bibliothek, in der ein Werk friedlich neben dem andern steht.

Und wenn seine Bewunderung für Haedel ihm auch nicht helfen konnte zu seinem Carlos und Romeo — eines mag er vielleicht aus jenen Gedankenkreisen sich geholt haben: die geistige Zucht, die Exaktheit und Furchtlosigkeit des Denkens. Und darin lag ja die einsamste Größe seiner schauspielerischen Kunst. In ihrem außerordentlichen geistigen Charakter. Er drang wie ein pedantischer Philologe immer und überall auf die Herstellung des Textes; auf die Reinigung von herkömmlichen Aenderungen — insbesondere bei Shakespeare — auf

die Aufhebung traditioneller Kürzungen. Als man ihm einmal bedeutete, daß die Hoftheaterzensur bei einer bestimmten Stelle einen Strich wünsche (es handelte sich um den Franz Moor), da hat er, für diese Rolle wenigstens, daraus eine Kabinettssfrage gemacht. Es war ihm unerträglich, einen verstümmelten Schiller zu spielen. Dieselbe Probe sollte noch einmal seine innerste Natur zeigen. Als er zum ersten Mal die Worte des Franz beim Anblick des ohnmächtig gewordenen alten Moor sprach, war heller Aufruhr; und der greise Meister des Franz Moor, Josef Lewinský, machte den jüngern Kollegen darauf aufmerksam, daß diese Worte unmöglich so gesprochen werden könnten. Denn erstens hielte das Publikum diesen ruchlosen Akzent einfach nicht aus — dafür hatte Rainz nur ein nonchalantes Achselzucken — und zweitens seien sie vom Dichter auch anders gemeint, als Rainz sie sagte; Franz glaubt tatsächlich an den Tod des Alten — das entlastet ihn wenigstens etwas — und erst im weiteren Verlauf der Ereignisse, fortgerissen, eingewiegt in seine Herrschertäume, wird er bewußt zum Vaternörder. Aber Rainz verwies ruhig auf den Text: „Schlaf und Tod sind nur Zwillingbrüder. Wir wollen einmal die Namen wechseln! Waderer, willkommener Schlaf! Wir wollen dich Tod heißen!“ Und er spielte den Franz Moor mit dieser grauenhaft höhrenden Herzenskälte, und das Publikum hielt es aus.

Das war er; ganz und gar. Das war seine Modernität. Kraft und furchtlos in seinem Denken und weitab von aller Tradition. Persönlich bis in die leisesten Nuancen. Als er zu uns kam, brachte er uns eine neue Welt; oder vielmehr die alte Welt in neuen Händen. Die ganze historische Kunst, aber aus dem Geist eines neuen Menschen herausgeboren, vom Staub Jahrzehnte alter Tradition befreit, ganz individuell durchempfunden, jedem Wort ein neuer Sinn aufgeprägt. Eine ungeheure geistige Arbeit! Er war wie ein moderner Archäologe, der längst verschüttete Herrlichkeiten wieder bloßlegt. Er mochte manchmal irren — interessant und geistig bedeutend war er immer. Wann hatte man jemals den Romeo so spielen sehen? Den Randaules? Den Tasso? Den König Alfons? Und die Rolle, die er selbst als seine persönlichste Leistung empfand, den Carlos? Da war auf einmal eine Feinspürigkeit der Psychologie am Werke, die seine Vorgänger nie ahnen konnten! Und mit dem sichern Griff des Genies, so selbstverständlich, so natürlich hinausgestellt, daß man nicht begriff, wie es jemals anders gewesen sein konnte; so frei von jedem Eindruck des Gesuchten, Absichtlichen, Gewollten! Der moderne Psychologe, der durch die subtile Kunst unsrer Tage gegangen war: das war das innerste Geheimnis dieser faszinierenden Schauspielerei, die das Alte unserm Gefühl so neu zu machen vermochte. Eine historisch geschulte Phantasie, die aus den geschichtlichen Schöpfungen unsrer Zeit mit Leidenschaft getrunken hatte — wie wurde er beredt, wenn er von

Nommsen oder Gregorovius oder Burdhardt sprach! — gab diesen Gestalten eine Farbigkeit, eine fühlbare Atmosphäre, ein Verwachsen-sein mit Erde und Zeit, die unvergleichlich waren. Modernste Milieukunst auf historischem Boden. Sein Franz Moor war mehr als eine grandiose Verbrecherstudie: er war Kokoto, Serenissimus, achtzehntes Jahrhundert, deutsche Vergangenheit.

Das alles war aus dem innersten Gefühl unsrer Zeit geholt. Es war eine delikate, feinsibrigte Kunst, die mit dem ungeheuren Erfolg seines Schaffens eigentlich gar keinen Zusammenhang hatte. Der kam aus ganz anderen hinreißenden Qualitäten seines Wesens. Es war eine Kunst für eine kleine Aristokratie. Das wußte er auch ganz gut. Das stimmte auch mit seinen pessimistischen Meinungen. „Ich könnt' um fünfzig Points schlechter Komödie spielen und hätt' noch immer dieselbe Gage“, sagte er einmal mit wehmütiger Selbstironie. Aber die ihn begriffen, fühlten, was er war. Die Verehrung für ihn wurde fast zu einem Kulturzeichen; zum Zeichen einer bestimmten Kultur. Rainz, Mahler, Koller, Klimt, die zwei, drei großen unsrer wiener Literaten — es war ein einziger geistiger Kreis. Unser feinsten geistiger Besitz. Ganz organisch eins. Wie Rainz selbst ein fanatischer Verehrer Mahlers war, so hat auch Mahler und seine Gemeinde sich begeistert zu ihm bekannt. Er war der schauspielerische Teil unsrer erlesensten Kultur.

Er war die moderne Anschauung der historischen Kunst. In ihr wurzelte er aber auch. Und indem er ihr seine ganze Kraft gab, vollbrachte er ein Wunder, daß alle Fachleute mit aufgerissenen Augen anstarrten: er füllte das Theater mit den ‚klassischen‘ Dramen. ‚Tasso‘, der Schrecken aller erfahrenen Theaterdirektoren, wurde ein Zugstück; ‚Iphigenie‘ brachte im Juni ein volles Haus; zur ‚Jüdin von Toledo‘ strömte das Publikum; ‚Othello und sein Ring‘, der ‚Prinz von Homburg‘, ‚Richard der Dritte‘, Werke, die dem Wiener immer etwas Fremdes waren, riefen die hellen Scharen ins Theater. Begreiflich, daß ihn jeder Burgtheaterdirektor — er hat deren drei erlebt — mit allen erdenklichen Mitteln zu fesseln strebte. Denn er war das Wesen und der letzte Sinn des Burgtheaters. Sein Glanz, seine große Tradition, sein künstlerischer Adel: er war das literarische Niveau des Burgtheaters. Man vergleiche doch das Repertoire unsrer Hofbühnen vor seinem Eintritt und seit seinem Tode mit der Zeit seines Wirkens! Fühlt man noch nicht, wer er war? Die sehnstüchtigen Wünsche jedes Burgtheaterdirektors erhielten Erfüllung: ausverkaufte Häuser mit einem rein künstlerischen Programm. Er vermochte das. Kein vernünftiger Mensch wird die unvergeßbare schauspielerische Größe Mitterwurzers oder Sonnenthals verkennen. Aber hier war mehr. Hier war einer, dem der ‚Marsch‘ und ‚Die Waise von Lowood‘,

Die Tochter des Fabricius' und der 'Thermidor' herzlich gleichgültig waren, dessen hochgeartete Geistigkeit nur von den reinsten Formen der Poesie ergriffen wurde, dessen schauspielerischer Ehrgeiz ins Glühende kam, wenn ein großes Werk — nicht eine dankbare Rolle — seine Kraft herausforderte. Ihn haben in den letzten Jahren drei Aufgaben besonders gereizt — er hat wohl nie den dringenden Wunsch ausgesprochen, sie zu spielen, dafür war sein Stolz zu diskret —: der Rubenz, der Prinz in 'Emilia Galotti' und der Julius Caesar. Keine einzige der drei Rollen ist das, was der Schauspieler dankbar nennt. Das waren Ziele, die ihn lockten. Hier war eine große schauspielerische Natur von dem kultiviertesten Geschmack geführt: das war sein Wesentlichstes und sein Edelstes. Als ihn vor einem Gastspiel ein Freund fragte, was er spielen werde, da antwortete er lachend — dieses unpathetische Selbstgefühl war echter Rainz —: „Lauter Novitäten — den Misanthrop, den Tartüff, den Hamlet, den Marc Anton und halt noch so ein paar neue Sachen!“ Er füllte den großen Musikvereinsaal mit der Vorlesung von Homer, Dante, Cervantes, Goethe, Wieland — fühlt man noch nicht, wer er war?

Er war eine geistige Macht in unsrer Stadt. Darum gebührt ihm ein Denkmal. Weil er seine hinreißenden Gaben in den Dienst einer großen Kunstanschauung gestellt hatte. Weil er in Wahrheit an der Kultur unsrer Zeit tätigen Anteil hatte. Er hat Schiller, Hebbel, Lessing, Kleist, Grillparzer, Hebbel, Shakespeare und Byron, Molière und Beaumarchais wunderbar erneut auf der deutschen Bühne. All die Tendenzen unsres heutigen Theaters, die Kunst der Vergangenheit dem Menschen von heute wieder fühlbar und lebendig zu machen: diese suchenden Regiebemühungen draußen, für die etwa Max Reinhardt ein Typus ist, gehen auf die erregende Kraft seines Beispiels zurück. Er ist nicht mehr wegzudenken aus der Geschichte des deutschen Theaters. Er hat durchaus Epoche gemacht. Daß er, wie jedes starke, höchst eigenartige Naturell, auch verwirrend und beirrend gewirkt hat — was hat Michel Angelo für arges Epigonenwerk verschuldet und an der bedenklichen Nachfolge Heines leiden wir heute noch! — das mußte übrigens Rainz nur zu gut, und wenn er wieder in einer solchen Schopenhauerisch fidele Stunde die Hände über den Kopf zusammenschlug und von seiner Schule sprach, dann konnte man merken, daß er seine Meisterschaft, auf die er freilich sehr stolz war, und die er im Sinne redlichster Fachbeherrschung nahm, nie als schulmäßige Würde empfand. Was sie von ihm hätten lernen können, das haben nur die wenigsten gefühlt: den großen Sinn, der stets auf das Ganze eines Kunstwerks gerichtet war, der nie an seiner Rolle allein haftete, sondern überall mit fieberndem Ungestüm helfen wollte, den enthusiastischen Eifer, der aus allen Quellen wissensdurstig schöpfte, um seine Schöpfungen in reichster Fülle aufblühen zu lassen, die gute

Meisterehrlichkeit, die unermüdlieh die Hände rührte, bis ihm der Stoff seiner Kunst gefügig und bildsam war — mit einem Wort: die große Gefinnung seines Schaffens, die haben nur wenige seiner zahllosen Schüler begriffen und nachgefühlt.

Er hat in Wahrheit „das Metier geadeht“. Wie ihm die Kunst des Schauspielers die höchste war — „weil sie durch das edelste Werkzeug wirkt, durch den Menschen“, wie er sagte — so hat er ihr in höchstem Sinne gedient. „Darum haben sie ihm auch ein Denkmal hingehängt“, würde er heute sagen, „das hat er jetzt davon!“ Denn er war auch darin ein moderner Mensch, daß er sein Gefühl gern versteckte und lieber empfindungsarm als sentimental scheinen mochte. Er war der große Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts.

Im Foyer / von Hermann Meister

Immer wieder treibt es mich während der Zwischenpausen in die Wandelgänge. Und von den Wandelgängen komme ich zum Büfett. Und dann stehe ich halt schließlich mitten drin im Foyer.

Da geht's alleweil lustig zu. Violette und Grüne mit Smaragden, Cutawahs, Fräcke, Smokings führen Zwiesprach, der Lackschuh bemerkt auch etwas, man lächelt, lächelt sich Kühlung zu, stellt Werte fest und laut an den Fingernägeln. Dieweil ich mich — ich bin Neuling — sanft hindurchschleiche, falle ich auf, ein Monocle hält stramme Sichtung, konstatiert eine zerknitterte Hemdbrust, läßt aber schließlich Gnade vor Recht ergehen und blizt mir gar noch — gutmütig, wie es ist — ein „Grüß Gott“ zu. Ich kann nichts dafür, auch dieß hilft mir nicht über meine Bangigkeit hinweg, mir wird schwül, ich bin fast hilflos, und wenn ich dem Monocle gegenüberstehe, bringe ich kein Wort über die Lippen. Ihr habt ja keinen Begriff, wie schwer es ist, in der Gesellschaft zu gehen, zu stehen, in sie hineinzukommen, sich zu behaupten, Konversation zu machen. Gar erst, wenn mans mit der Crème zu tun hat, da fällt einem das Herz schon recht tief herunter. Und im Foyer eine Rolle spielen — das ist schwerer, als sie auf der Bühne spielen. Dort kann man seinen Part, hier muß man allen Situationen gewachsen sein, weiß nie, was kommt, wie mans aufnimmt, man muß Reserve üben und Angriffe machen können, und von allen Seiten stürmen sie auf einen los, daß man kaum Hände genug hat, mit allen fertig zu werden. Ich als Neuling dürste danach, hineinzukommen, aber im gegebenen Moment schrecke ich doch wieder zurück. Zur Audienz bin ich noch nie befohlen worden, wie jene strahlenden Persönlichkeiten, die niemals die Loge betreten, ohne funkelnde Solitäre angelegt zu haben. Sie führen im Foyer das Ganze an, lassen sich von den Direktorinnen der Deutschen und der Darmstädter Bank schmeichelhafte Dinge sagen, stellen Hypothesen auf, analysieren das Stück und wissen, woran sie sind. Wenn ich nur erst so weit wäre, eine Lederhändlerin zu kennen! Oder mit Popfen würde schließlich auch noch ein Geschäft zu machen sein. Aber so, wie es jetzt steht, steht es schlimm. Ich bin

den Kinderschuhen noch nicht entwachsen, kenne nur Herren, keine einzige gnädige Frau, nicht einmal ein gnädiges Fräulein, und wenn ich meinen Bureaukollegen Emerich aus Verzweiflung mit „Gnädigste!“ anrede, so hört es gleich einer, zuckt mit den Achseln und wechselt seinen Platz. Gott soll gerecht sein? Wäre ers, so hätte er mir schon längst eine Damenbekanntschaft vermittelt. Er ist es also nicht. Aber das hilft mir nicht weiter, verlassen kann ich mich in keinem Fall auf ihn. Einstweilen tröste ich mich mit dem, was mir bleibt. Ich kenne immerhin vier Herren, die stets nach der neuesten Mode gekleidet sind, und mit denen ich mich sehen lassen kann. Wir reden immer sehr laut über Literatur, stellen Werte fest, Hypothesen auf und analysieren, ganz wie unsre Vorbilder. Etwa so: Der Autor muß erst die Szenenführung lernen, natürlich, es fällt kein Meister vom Himmel. Oder so: Im Psychologischen schürft er schon ganz nett, da und dort vertieft er sogar geschmackvoll. Dann so: Wir haben es ohne Zweifel mit einem warmblütigen Dramatiker zu tun, der lebenswahr zu steigern und spannend zu gestalten weiß. Das sprechen wir so laut wie möglich — dann und wann hört's schon einer, schaut uns interessiert zu, macht auf uns aufmerksam, was reizend ist, freilich auch wieder nicht, denn man könnte uns für Kritiker halten, und das möchte ich doch in keinem Fall auf mir sitzen lassen — ja, ich bin aus guter Familie. Dumm ist es allerdings, wenn ich allein im Foyer bin, meine Bekannten nicht finde und dann mitten drin stehen muß, ohne dem Nebenmenschen mehr als „Pardon!“ sagen zu dürfen. Neulich wäre es mir übrigens beinahe gelungen, mit der Königin der Mittelloge, Frau Gerichtspräsident Grüner, bekannt zu werden. Sie verlor ihren Zettel — aber als ich ihr nacheilte, sah ich leider nur, daß sie zur Toilette ging, und mittlerweile klingelte es, da konnte ich doch nicht länger warten, ich hätte mich ja vor den Schließern lächerlich gemacht. So mußte ich denn unverrichteter Sache abziehen und war wieder der Geprellte. Mein Ehrgeiz, ein Glied der Gesellschaft zu werden, wird aber schon einmal befriedigt werden.

Ich gehe meines Wegs. Einmal wird's schon gelingen. Unterbessen träume ich davon, wie schön es doch wäre, pro und contra zu reden, in die Debatte eingreifen, die schönen blauen Augen der Darmstädter Bank mit der Sonde des ernsthaften Liebhabers durchsuchen zu können, Werte festzustellen, zu analysieren, und was alles ins Fach einschlägt. An mir soll's nicht fehlen. Ich werde jedenfalls unverbroffen ins Theater fahren, sobald die Nacht auf leisen Sohlen herangeschlichen ist.

Es läutet — ich muß fort, am Parketteingang will ich Parade abnehmen. Aber Zeit habe ich noch, festzustellen, welch große Esel es doch auf Erden gibt. Mein Freund Eugen zählt dazu. Ihn habe ich neulich in die Mysterien des Foyers einweihen wollen, ihm so recht die Pracht und den Glanz der Crème demonstriert — und er geht her, nimmt seinen Mantel, seinen Hut und macht, daß er fortkommt. Alles hat ihm nachgesehen. Am nächsten Tag behauptete er, er ginge nicht mehr ins Theater, er kenne es jetzt. Rein Ehrgeiz! So ein Tropf! Aber vielleicht ist er doch keiner, vielleicht war es nur ein Trick von ihm, sich interessant zu machen. Wer kennt sich aus, bei den heutigen Verhältnissen?

Rundschau

Moderne Regie

Seit Reinhardts Inszenierungen die breitere Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit des Regisseurs gelenkt haben, ist es Mode geworden, über Regieprobleme theoretische Wälzer zu schreiben. Es hat den Anschein, als ob jetzt, da die Regie als selbständige Kunst entdeckt ist, auch sofort ihre Wissenschaft etabliert werden soll. Und die Zeiten scheinen nicht fern, wo an den Universitäten Lehrstühle für Regiekunde errichtet werden. Sind es doch die Regisseure selbst, die diese Entwicklung beschleunigen. Sie lassen sich redselig über ihre Stellungnahme aus und verwirren dadurch mehr, als sie klären. So hat jetzt der Oberregisseur des Neuen Theaters zu Frankfurt am Main, Doktor Max Alberth, bei Englert & Schloffer in Frankfurt am Main ein Buch über 'Moderne Regie' erscheinen lassen, das der neuen Richtung, obwohl es mit erfreulicher Energie für sie eintritt, kaum eine Stütze sein wird. Denn es ist zu schwerfällig und verworren, als daß es in die Kreise des Publikums, für die es berechnet ist, wirklich eindringen könnte. Es fehlt ganz die Konzentration und Knappheit, die man von einer populären Schrift verlangen muß. Theoretische Erörterungen schwellen unheimlich an, und Alberth verrennt sich so in seine Mission, daß er sich noch einmal mit einer Unzahl bereits längst erledigter Probleme belädt. Gewiß, er will nichts Neues brin-

gen, sondern das frisch Errungene zusammenfassen. Aber gerade dann darf er nicht mehr Untersuchungen über Naturalismus und Stilisierung anstellen. Er muß nicht die Fragen, sondern die Antworten, er muß nicht die Probleme, sondern die Resultate geben. Indem Alberth das Gelöste noch einmal lösen will, kommt er nur zu Weiterschweifigkeiten, Wiederholungen und Unklarheiten. Er behält die alte und falsche Trennung von innerer und äußerer Regie bei und wirft beide doch wahllos durcheinander. Er wappnet sich streng begrifflich und bringt es doch nicht zu scharfen Unterscheidungen. Und er hat nicht das Recht, gegen Vab zu polemisieren, weil er dessen Schauspielertheorie nicht verstanden hat.

Es ist schade, daß schriftstellerische Unbeholfenheit das Buch so hat anschwellen lassen. Wenn seine hundertneununddreißig Seiten auf dreißig zusammengedrängt wären, wenn die begleitenden Szenenbilder, die zu einem Teil schon im Entwurf, alle aber in der Reproduktion geschmacklos sind, besser wären, verdiente es, gelesen zu werden, weil es das Bekenntnis eines Theatermannes (welche Seltenheit!) zu Max Reinhardt ist. Weil es reaktionären Schädlingen wie Paul Goldmann heimleuchtet. Weil es sich gegen alles, was Doktor und Germanist beim Theater heißt, auflehnt. Weil es voller Gegenwartsfreude und Optimismus ist. Aber die Wirkung ist kaum eine

halbe, weil der Gesinnung der entsprechende Ausdruck fehlt. Der Wille ist der eines Jungen, die Gebärde die eines Alten. Dieses Buch, das populär sein will, spricht im Stil eines Fachwerks. Es ist das Werk eines Doktors, der sich gegen Doktorregie wendet.

Herbert Jhering

Vom Schillertheater
Als Herbert Jhering, am einundzwanzigsten Dezember 1911, hier über das Schillertheater die Wahrheit gesagt hatte, liefen so viele Beschimpfungen ein, wie die Wahrheit immer hervorruft. Da sei denn der Schluß einer Kritik von Arthur Gloesser abgedruckt.

„Wir wollen keinen Einzelnen namhaft machen; es handelt sich hier um Geist und Körper des Ganzen, worüber einmal ein Wort gesagt werden muß. Das Verdienst von Raphael Loewenfeld ist unantastbar; er hat sehr selbstlos ein ideales Unternehmen gegründet, ein schönes Theater gebaut, ein einheitliches und anhängliches Publikum herangezogen. Aber seinem Nachfolger blieb noch genug zu tun übrig; die Vorstellungen waren im besten Falle anständig, die meisten aber nüchtern und durch eine zage Philistosität gehemmt. Nachdem ein Schauspieler die Regierung angetreten hat, von dem man etwas mehr Herzhaftigkeit erwarten sollte, sind sie in eine Komödianterei ausgeartet, die sich für Berlin oder Charlottenburg einfach nicht mehr schickt, die, wenn sie nicht so verdammt ernsthaft gemeint wäre, frühere Zustände der deutschen Bühne zu parodieren scheint, als die Könige noch Kronen aus Goldpapier trugen. Alle Fortschritte des Geschmacks, der Erziehung sind da vorbeigegan-

gen, und es ist kein Zweifel, daß die Berliner Freien Volkstheatern heute besser und dabei noch billiger arbeiten als das Schillertheater. Das Publikum weiß gar nicht mehr, wie ihm geschieht; es ist in eine Zufriedenheit und Anspruchslosigkeit eingelullt worden, die ausgerottet werden muß. Wer sich mit solchen Leistungen begnügt, wird dazu erzogen, die Bessern nicht mehr zu erkennen, und eine gute und sehr respectable Schicht des Bürgertums geht für die Kunst einfach verloren, der doch auch das Schillertheater im Namen seines hohen Patrons dienen wollte.“

Stockholms

Strindbergfeier

Als am fröhlich-klaren Winterabend des zweiundzwanzigsten Januar tausend und abertausend Menschen mit flammenden Fackeln zum 'Blauen Turm', wie Strindberg seine Wohnung im obersten Stockwerk zu nennen pflegt, gezogen gekommen waren, trat der Dichter, vom Krankenslager kaum aufgestanden, auf seinen Balkon und warf dunkelrote Rosen herunter. Fast alle Blumen, die man ihm gesendet hatte, wurden geopfert, und zum Schluß nahm er sogar einen großen Lorbeerfranz und ließ die Blätter auf die jubelnde Menge fallen.

Vielleicht kann gerade dieser Augenblick ein Bild von der stockholmer Strindbergfeier und von dem ganzen Verhältnis Strindbergs zum schwedischen Volke geben. Unser größter Dichter und Denker mußte dreiundsechzig Jahre alt werden, mußte schwere ökonomische Krisen durchmachen, mußte sehen, wie ein Jahr nach dem andern der Nobelpreis Männern verliehen wurde, die in keiner

Beziehung mit ihm wetteifern können — das alles mußte geschehen, bis das schwedische Volk wirklich einmal dem König das zu geben gedachte, was dem König gebührt. Und zum Dank gibt er, wieder stark und gesund, wunderbare Dichtungen und tiefe Gedanken. Er kann auch wieder mit vollen Händen geben, nachdem die literarische Ausbeute seines Lebens vom Verlagshaus Albert Bonnier angekauft und die „Nationalspende“ von etwa fünfzigtausend Kronen ihm überreicht worden ist.

Mehr als das Geld und der Fackelzug (gegen den Strindberg offen protestiert hat, da er es nicht liebt, daß „ein noch lebender Sterblicher“ so gefeiert wird) hat ihn gefreut, daß an diesem Geburtstag nicht weniger als sechzehn seiner Dramen in Schweden gespielt wurden. Als die letzte funkelnde Fackel in den Wellen des Nybrovikens erloschen war, entzündeten sich wieder hunderte von Lichtern an allen Rampen der besseren Bühnen Stockholms und der schwedischen Provinz. Am Morgen hatte die gesamte Presse große illustrierte Artikel veröffentlicht und die Theaterzeitschrift „Thalia“ dem Dichter eine Festnummer gewidmet, am Tage war ein Denkmal des Dichters (von Gedh) enthüllt worden, und am Abend wehten auf allen Theatergebäuden die Fahnen wie zum Fest. Es war auch ein Fest, im Zuschauerraum und auf der Bühne. Überall wurde obendrein noch vor oder nach den Vorstellungen Strindberg durch Reden gefeiert. Bis spät in die Nacht hinein dauerte das große „Mitbürgerfest“ in „Berns“, Stockholms größtem Konzerthaus, in dem sich auch

Strindbergs „Notes Zimmer“ befindet.

Nur der Jubilar selber brachte seinen Ehrentag in aller Stille, unter seinen Kindern, und entschloß sich nur schwer, den Fackelzug überhaupt zu begrüßen. Am nächsten Vormittag aber sah man August Strindberg — der seit Jahren tagsüber seine Wohnung nicht verlassen, sondern immer nur in den allerfrühesten Morgenstunden seinen täglichen Spaziergang zu machen pflegte — im hellen Sonnenschein auf den lebhaftesten Straßen Stockholms mit einer seiner Töchter spazieren gehen. Es schien, als hätten die allgemeinen Beweise der Bewunderung und Dankbarkeit den Dichter dazu bewegt, seine Menschenverachtung für einen Tag zu überwinden.

Gerda Marcus

Reinhardt in London

Wenn Reinhardt es als die höchste Aufgabe der Regie betrachtet, aus Menschenmaterial das Wertvollste und Aeußerste herauszureißen, so hat er im „König Oedipus“ eine wunderbare Probe seiner Macht geliefert. Der englische Oedipus ist ein feiner Schauspieler von unleugbaren Qualitäten. Aber dieser Martin Harben spielt zumeist in den Provinzen und reist jahraus jahrein mit einigen mehr oder minder effektvollen Melodramen herum. Die Widerspiegelung ihrer verlogenen Welten gab nun seiner Darstellung fast immer in den letzten Jahren eine Verglasung, eine Künstlichkeit, die sensitivem Geschmack peinlich war. Aber Martin Harben kann wahrscheinlich nichts dafür: in der englischen Provinz (die erst neuerdings zu erwachen scheint) mußte bisher nach jener Manier gespielt wer-

den. Es herrscht dort eine alberne Konvention und eine unüberprüfte Tradition alter Schauspieler, die vorschreibt, wie gewisse Gefühle, gewisse Sätze und Worte gebracht werden müssen; und diese verzerrte, aufgeblähte, verschminkte Maske, dieser hohle, tremolierende und dann wieder tenorhaft ekstatische Ton mußte jeder beibehalten, der einer limitierten Provinzstadtmenge ganz ohne Organ für dramatische Kunst die allein gewünschte und allein geduldete Vorbäter-Emotion verschaffen will. Wer nun Martin Harvey (der übrigens selber Atmosphäre auf seiner Bühne sehr geschickt zu erzeugen weiß) von früher kannte und jetzt seinen Oedipus sah, konnte aus freudigem Staunen gar nicht herauskommen: unter Reinhardts Zauberhand war alles Edle, das in seiner Natur liegt, wieder zum Vorschein gebracht; ein genialer Restaurator hatte die kalte seelenlose Kruste aller letzten Jahre weggeschabt und das strahlende Original darunter ans Licht gesetzt. Man wartete und wartete jede Minute auf einen Rückfall ins Deklamieren, in eine melodramatische Geste, in irgend eine Effekthascherei — nichts dergleichen geschah. Martin Harvey war in allen Momenten ein Bild von klassischer Schönheit, und er spielte den im Netz des Schicksals gequälten König mit einer Hoheit und Innerlichkeit und einem Reichtum an Nuancen, den außer Forbes Robertson heute kein anderer englischer Schauspieler für das klassische Drama zur Verfügung hat.

Die tiefste Lektion, die Reinhardts Arbeit den Engländern bietet, besteht denn auch gewiß

darin: sie hat dem Actor-Manager gezeigt, daß ohne einen autokratischen Regisseur, der allerdings selbst ein Künstler und ein Mensch sein muß, auf dem Theater kein Kunstwerk entstehen kann. Denn obzwar man in Beurteilung von ‚Sumurun‘ und ‚Mirakel‘ Reinhardt hier naturgemäß in erster Linie als großen Szeniker bewunderte, haben die Besten, die Künstler, ob sie nun Maler, Dichter oder Theaterleute sind, doch gefühlt — und es kam in vielen Äußerungen zum Ausdruck — daß die große Bedeutung des berliner Regisseurs, der Grund zur Bewunderung, nicht im Szenischen allein liegen könne. Künstler der Szene gibt es nämlich und gab es seit Jahren auch hier, nicht wenige sogar und einige von unübertrefflichem Geschmack und Kunstsinne. Oscar Wilde hat Shakespeare in einem sicherlich echter und wertvoller Tradition erwachsenen Gedanken und in entzückendem Rahmen wiederaufleben lassen; Sir Herbert Tree gelingen besonders phantastische Details mit manchmal geradezu dichterischer Kraft; der Dramatiker Louis N. Parker hat seit Jahren historische Festzüge im Freien arrangiert, die Reinhardts londoner Arbeit vielleicht am nächsten stehen; Granville Barker weiß ein stilisiertes Milieu und der ältere Boucicault eine moderne Atmosphäre mit naturalistischer Treue hinzustellen. (Und anständiges mondaines Interieur ebenso wie eine nonchalante vornehme Konversation kann man überhaupt nur in London sehen und hören). Wenn Reinhardt nun alle diese Künstler der Szene überboten hat, so war es deshalb, weil er mehr Courage

gezeigt hat als sie; eine Courage, die Genie heißt. Er erweiterte alle Rahmen, zerriß die Grenzen, stellte mit verblüffender und die Höpfe erschreckender Impetuosität sämtliche Künste in den Dienst der einen. Und das Wichtigste: er goß wildes, wirbelndes, heutiges Leben in alle seine Taten. Deshalb schlagen alle Herzen wilder, die diese Taten sehen. Für ihn oder gegen ihn. Der Kampf um Reinhardt tobt jetzt auch in London. Und wenn Reinhardt im nächsten Jahre wiederkommt und seinen „Kaufmann von Venedig“, seinen „Sommernachtsstraum“, „Was Ihr wollt“, „Turandot“ und vielleicht „Die Räuber“ mitbringt, da wird er finden, daß schon Samen seiner größten Tat auch hier aufgegangen sind; und die ist: Leben sprühen machen, wo immer er erscheint. Das ist das Mirakel Reinhardts.

Sil Vara

Herr Paul Cassirer

Herr Paul Cassirer hatte meine unanstößig formulierte und, selbstverständlich, wahrheitsgetreue Feststellung, daß Hermann Bahr's „Tänzchen“ den Fall Jagow behandle, durch eine Erklärung beantwortet, die ihn fast noch mehr schändete, als ihn sein Verhalten in jener Affaire geschändet hat. Trotzdem Herrn Cassirer zu Ohren gekommen sein mußte, daß den Zusammenhang zwischen dem Inhalt des „Tänzchens“ und dem Fall Jagow schon drei Tage vor mir die meisten berliner Zeitungen konstatiert hatten — trotzdem zieh er einzig und allein mich der Lügenhaftigkeit. Die Dummheit, die darin liegt, einen sonnenklaren Tatbestand ableugnen zu wollen, war so komisch, die Feigheit, sich als Kunsthändler an kein andres als ein Theaterblatt heran-

zuwagen, so entwaffnend, die Stilisierung des Angriffs schließlich so talentlos, daß ich mich vor mir selbst und vor meinen Lesern lächerlich gemacht hätte, wenn ich zur Abwehr eines solchen Gegners aufzureizen gewesen wäre. Bei einem neuen Anwurf aber läßt jetzt Herr Cassirer das Säckchen fallen, daß er „auch sonst allerhand Vorteilhafteres“ von mir wisse. Bisher waren derlei Säckchen nur bei einer Sorte von Zeitungen üblich, die Herr Cassirer auf's tieffste zu verachten vorgibt. Aber selbst diese Zeitungen pflegen, sobald sie „was auf wen wissen“, ehrlich zu sagen oder mindestens anzudeuten, was sie wissen. Herr Cassirer spart sich das. Weil ich seine Dummheit, seine Feigheit und seine Talentlosigkeit keiner Beachtung würdig gefunden habe, solange er diese Dreierlei seiner Gaben bloß dazu benutzte, mich jammervoll unwirksam zu beschimpfen — deshalb vertraut er darauf, daß ich mich ebenso ruhig von ihm verleumben lassen werde. Da aber scheint mir denn doch ein Unterschied zu bestehen. Daß Herrn Cassirer selber jede Unterscheidungsfähigkeit fehlt, ist ihm von zahlreichen reinlichen Menschen bereits gesagt worden, als er im Falle Jagow die unehrenhafte Handlungsweise eines Mannes für einwandfrei hielt. Heute mag zunächst hinzugefügt werden, daß man für jemand, der einen andern durch unsagbare Verdächtigungen zu beschmutzen sucht, ohne den mindesten tatsächlichen Anlaß zu irgend einer Verdächtigung zu haben, eine druckbare Bezeichnung mit solcher Erfolgslosigkeit sucht, als ob man die deutsche Sprache ebenso unvollkommen beherrschte wie Herr Cassirer.

S. J.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Uuualimen

Georg Engel: Die heitere Residenz, 1stpl. Berlin, Komödienhaus.

Emerich Földeß: Rien ne va plus, Schspl. Berlin, Komödienhaus.

Paul Gavault: Le bonheur sous la main, 1stpl. Berlin, Trianonth.

Franz Molnár: Fräulein Bubi, 1stpl. Mein Feind, 1stpl. Wien, Burgth.

Etienne Rey: Schöne Frauen, 1stpl., deutsch von Otto Eifenschitz. Berlin, Deutsches Th.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

24.1. Gustav Delbrück: Der junge Herr, Dreiaktige Tragödie. Landsknecht, Stadtth.

25.1. Anna Goeze: Das Wunderbare, Vieraktiges Schspl. Bremen, Schsplhs.

Otto Ludwig: Hanns Frei, 1stpl., bearbeitet von Hans Vacmeister. Essen, Rheinisch-Westfälisches Volksth.

27.1. Otto Reibel: Die Barbara, Oper. Grefeld, Stadtth.

Anna Rathlev und Georg Görner: Ann'meriken, Vieraktiges Bauernspiel. Hamburg, Schillerth.

29.1. Hans W. Fischer: Der Flieger, Fünfaktiges Drama. Coblenz, Stadtth.

Paul Heyse: Die schwerste Pflicht, Einaktiges Trauersp. München, Residenzth.

Felicitas Leo: Die Insel, Dreiaktiges Schspl. Hamburg, Lessing-Gesellschaft.

30.1. Emil Kaiser: Wara, Vieraktiges Trauersp. Köln, Deutsches Theater.

31.1. Max Dauthendey: Ein Schatten fiel über den Tisch, Dreiaktiges Schspl. Köln, Schsplhs.

Hans Ludwig Kormann: Das Mädel vom Cabaret, Operette, Text von Max Eschner. Dresden, Residenzth.

Horst Schöttler: Treue, Dreiaktiges Drama. Kiel, Stadtth.

2) von übersetzten Dramen

Henry Bernstein: Nach mir! Dreiaktiges Drama. Frankfurt a. M., Schsplhs.

3) in fremden Sprachen

Umberto Bonmartini: Giovanni Frangipani, Drama. Rom, Teatro Argentina.

Abel Hermant und Marc de Toledo: Rue de la Paix, Schspl. Paris, Vaudeville.

Albert Buarin: Das Brandopfer, Vieraktiges Schspl. Paris, Théâtre Michel.

Zeitschriftenschau

H. v. Beaulieu: Vortragsbildung. Kunstwart XXV, 9.

Wilhelm Volze: Die Modernisierung der antiken Chortragödie. Xenien V, 1.

Arthur Gloesser: Ludwig Speidel. Neue Rundschau XXIII, 2.

Georg Hartmann: Herstellung einheitlicher Operntexte. Deutsche Bühne IV, 2.

Labon: Theatergründung. Zukunft XX, 17.

Hans Land: Mary Dietrich. Reclams Universum XXVIII, 18.

Emil Ludwig: Theater in London. Neue Rundschau XXIII, 2.

Joseph August Zug: August Strindberg. Lese III, 4.

Fritz Michaelis: Faust vor Goethe. Strom I, 11.

Ezard Nidden: Gunnar Heibergs Dramen, Kunstwart XXV, 9.

Sibylla M. Rother: Reinhardt in London. Wage XV, 4, 5.

Fritz Stahl: Ernst Stern und die neue Bühnenkunst. Velhagen & Masfings Monatshefte XXVI, 6.

Dr. Richard Wagner: Kleist und das Weib. Xenien V, 1.

Prozesse

Richard Kirch, der Heldendarsteller des frankfurter Schauspielhauses hatte bei der Zivilkammer des Landgerichts gegen die Neue Theater-Aktiengesellschaft wegen ungenügender Beschäftigung geklagt. Er ist jetzt kostenpflichtig abgewiesen worden.

Theaterbau

Für den Umbau des Stadttheaters von Jena, der bis zum Oktober dieses Jahres beendet sein soll, hat der Gemeinderat 150 000 Mark bewilligt.

Zensur

Dem Stadttheater von Coblenz ist 'Das Länzchen' von Bahr, 'Stella und Antonie' von Bierbaum und 'Lottchens Geburtstag' von Thoma verboten worden.

Dem Stadttheater von Grefeld wurde verboten, Otto Reihels Oper 'Die Barbarina' weiterzuspielen, weil ein preussischer König darin auftritt.

Personalia

Gertrude Foerstel ist aus dem Verband der wiener Hofoper ausgeschieden.

Engagements

Baden-Baden (Kurth.): Fredy Busch von Klostod.

Berlin (Komödienh.): Otto Brodowsky vom bremer Schsplh., Erich Kaiser-Tiz und Edith Krohn vom berliner Neuen Schsplhs., Alice

Rohde vom wiener Deutschen Volksth., Heinz Sarnow vom Frankfurter Komödienh.

(Vessingth.): Maria Mayen.

(Vstspth.): Menne Roeler,

Henny Steimann.

Bernburg (Victoriath.): Hansi Bahr, Hans Jacobs von Stralsund, Sommer 1912.

Bremen (Stadtth.): A. Scheller von Stettin I (1912/15).

Charlottenburg (Deutsches Opernh.): Kelly Seyl von Magdeburg.

Cottbus (Stadtth.): Otto Friebe von Stralsund.

Grefeld (Stadtth.): Toni Witt von Danzig 1912/13.

Darmstadt (Hofth.): Otto Thomsen von Bern 1912/15.

Todesfälle

Herman Bang in Amerika. Geboren 1857 in Dänemark.

Alexander Bisson in Paris. Geboren am 9. August 1848 in Briouze. Dramatiker.

Felix Schweighofer in Dresden. Geboren am 22. November 1842 in Brünn. Schauspieler.

Nachrichten

Gerhart Hauptmann wird der Sozietätsbühne, die von den Mitgliedern des Vessingtheaters nach Brahms Abgang begründet werden soll, als Sozietär beitreten.

Adalbert Brümmer legt mit dem Schluß dieser Spielzeit die Direktion des Stadttheaters von Bochum nieder.

Die Stadtverordnetenversammlung von Breslau hat die Subventionsforderung des Theaterdirektors Theodor Loewe zum zweiten Mal abgelehnt und dahin entschieden, dem Direktor die Weiterführung des Schauspielhauses bis zum ersten Oktober 1914 zu gestatten und ihn von der Verpflichtung, im Stadttheater Schauspiele aufzuführen, zu befreien.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 7
15. Februar 1912

Panthea / von Ulrich Steindorff

Die erste Szene einer Tragödie in fünf Akten, die bei Erich Reiß erscheint.

In den Morgenstunden nach der nächtlichen Eroberung Babels. Vor den Mauern Babels. Ein freier Lagerplatz. — Die riesige Stadtmauer überschneidet die volle Breite der Bühne. Ueber ihr ist nur der Himmel sichtbar. Rechts sieht man den linken Pylon eines Tors. Zeltgassen zur Rechten und zur Linken. In einiger Entfernung links, quer vor einer Gasse, das bunte Königszelt. Ein Weg führt zum Tore hin. Ueber einander gestürzte Balken zwischen Mauer und Weg rechts. — Der goldene Wagen des Perserkönigs steht auf dem Platz halblinks. — Das Gelände steigt nach der Mauer hin an.

Uraspes sitzt in untadeliger Rüstung lässig auf dem Wagen. Vor ihm die Feldhauptleute: Schamasch, Rhodobates, Datames, Tobalos. Ihr Aeußeres trägt die Spuren der Schlacht.

U r a s p e s : Uraspes ruht auf König Chrus Wagen.

Die Sonne spielt mit seinen erznen Speichen.

Die goldnen Sichelräder breiten Glanz,

Und ihren Spuren folgt das Volk geblendet;

Es beugt sich vor dem Sonnengotte Chrus.

Und mich berauscht, was ihn berauschen wird,

Wenn er auf diesem Sitze im Triumph

Durch Babels Gassen fährt. — Daß Babel fiel,

Ist meines Herrn und Königs größter Sieg!

Und habe ich auch nicht gekämpft, weil mir

Der Sieg von Xanthos schon genug getan,

Mein Heer (auf die Hauptleuteweisend)

tat Chrus einen großen Dienst.

Uraspes Gegengruß dem Gueren!

Datames, Rhodobates, Tobalos, (sie verneigen sich)

Seid mir gegrüßt! Und Schamasch nicht zuletzt,

Mein erster Hauptmann, meine rechte Hand

Beim Sieg, als noch Uraspes siegen wollte.

Schamach (sich tief beugend): Und Schamach bleibt sein Knecht!

Uraspes: Doch Smerdis fehlt?

Tobalos: Weil Smerdis fiel!

Rhodobates: Vor meinen Augen fiel!

Tobalos: Von Weiberhand!

Datames: Ein Babylonier hat,

Vor ihm ins Knie gesunken, bettelte

Um's nackte Leben, da —

Rhodobates: Ich sah's; vor uns

Aus einem Knäuel löste sich ein Weib.

Mein Wurf verfehlte sie. Mit einem Dolch

Sprang sie den Smerdis an und bohrte ihm

Den Stahl in beide Augen, daß er schrie.

Und fauchend rief sie, als mein Schwert sie traf:

Datames (lachend): Sind Männer feige, müssen Weiber sterben!

Tobalos: Die Weiber Babels sind ein Ragenvolk!

Uraspes: Doch Weiber, wie ich sie in Babel sah,

Die lob ich mir, und wenn es Ragen sind.

Und schöne Ragen sind es, meint ihr nicht?

Rhodobates: Bin ich im Kampfe, bin ich blind für Weiber!

Uraspes: Doch Smerdis hat sein Leben lassen müssen,

Weil er, Rhodobates, das Weib nicht sah!

Uraspes meint, man soll so blind nicht sein.

Datames (nicht ohne Ironie zu den Andern gewendet):

Man muß gefeit sein gegen Weiberaugen.

Uraspes ist's, ich wollt', ich wär' es auch.

Uraspes: Ich ward es erst! Es ist eine schwere Kunst

Und euch zu lehren wert. Ich tät es gern,

Wenn ich nicht jetzt zu müde wär. Glaubt mir,

Die Müdigkeit schmerzt mehr als tausend Wunden. —

Drum seid gegrüßt! Ich sehe euch wohl bald

Im Kreis des Siegers wieder. (Die Hauptleute wenden

sich zum Gehen. Schamash als Letzter.) Hütet euch,

Hört Ihr, vor Weibern! — Schamash!!

Schamash: Herr?

Uraspes (aufstehend): Wo bleibt

Gobryas? — Lieh ich ihm mein Heer?

Schamash: Ihr fragt?

Uraspes: Hat er gesiegt?

Schamash: Ihr wißt's!

Uraspes: Hat er gedankt?

Schamash: Gobryas wird es tun!

Uraspes: Ich will nicht, daß

Man müßig ist um mich und säumt statt eilt.

Darf ich denn müßig sein? (Harpagos kommt)

Du, Harpagos?

Was treibt Gobryas ersten Feldhauptmann

Zu mir?

Harpagos (grüßend): Der, der bei Babel siegte — —

Uraspes: Sendet dich?

Warum?

Harpagos: Gobryas sendet seinen Gruß.

Uraspes: Jetzt erst? — Der Andern Grüße sind so alt,

Daß ich mich kaum noch ihres Klangs entsinne.

Harpagos: Wenn König Chrus nicht Gobryas hielte,

Dann wär' er selbst gekommen. Nur den Gruß

Bring ich. Den Dank zu sagen, kommt er selbst.

Sein Dank ist fremdem Munde unaussprechlich.

Uraspes: Er ist bescheiden! Dank nach solchem Sieg!?

Es schmerzt mich, daß ich ihm nicht danken kann.

(spöttisch) Allein des Königs Dank ist ihm genug!

Uraspes läßt man hören, daß man siegte,

Doch wie man siegte, mag er selbst erfragen.

Harpagos: Ihr fragtet nicht?

Uraspes: Gefangener Weiber Brüste

Verraten manch Geheimnis ungefragt. —

Was seit der zweiten Stunde sich begab,

Vermochten sie mir nicht mehr auszuplaudern.

Harpagos: Welch Glück, Herr, erster Vote dir zu sein!

Nach Mitternacht wohl um die zweite Stunde,

Da klirrten unsre Schwerter statt der Becher

Im Freudenjaal des Königs Nabonid.

Man hatte fremde Gäste kaum erwartet

Zum Fest Astartens! — — Misch den Wein mit Blut!

Der Liebesgöttin Babels — — rief Gobryas — —

Bescheid zu tun. Die Perser dürsten schon!

Wohl um die zweite Stunde trank Belsazar,

Des Königs einz'ger Sohn und Herr der Stadt,

Den letzten Becher Weins beim letzten Fest.

Gobryas selbst schlug ihm die Hand vom Arm

Mitsamt dem Becher, und noch eh die Linke

Zum Schwerte greifen lernte, fiel sein Haupt

Mitsamt der Krone zu des Heeres Füßen.

Gobryas hob sie auf für König Chrus!

Uraspes: Bei allen Göttern eine große Tat!

Harpagos: Doch Nabonid entwich.

Uraspes: **Bebauerlich!**
Sarpagos: Der König Nabonid hat flüchtend sich
 Gen Ost den Bergen Susas zugewandt.
Uraspes: Wer spürt dem Füchslin nach?
Sarpagos: Weil Mithridat
 Im Norden Hochzeit hielt mit Babylon,
 Gadataß, Herr!
Uraspes: Der rechte Hochzeitbitter!
 Schickt man den Hasen auf die Jagd? Trifft der
 Auf seinem Weg ein Weibchen, Sarpagos,
 Wie ich eins traf, dann bleibt er liegen und — —!
 Gobryas hätt' den König fangen sollen.
 Der große Cyrus wird ihm das nicht danken!
Sarpagos: Der große Cyrus schickte den Gadataß.
Uraspes: Der große Cyrus schickt den rechten Mann.
 Genug! Ich weiß von Xanthos her, wie hart
 Man kämpft.
Sarpagos: Beim Sieg von Xanthos sucht man heißer!
 Ich sage nicht nur, weil er der letzte war.
Uraspes: Jawohl, mein letzter Sieg, und so gewaltig,
 Daß er als letzter mir Genüge tut.
Schamash: Und Babel?
Sarpagos: Fürchtet Ihr, daß Babels Fall
 Den andern Sieg verdunkelt? Babylon
 Und Xanthos! Euer Ruhm erfüllt das Meer
 Auch heute wieder wie vor wenig Tagen.
 Und Freude Euch, daß Ihr ihn so verjüngt,
 Denn leicht stirbt Ruhm, noch eh man selbst gealtert!
Uraspes: Gobryas Sieg mein Ruhm? War's meine Tat?
 Gab ich den Rat, den Euphrat abzdämmen?
 War ich's, der durch das trockne Flußbett zog,
 Durch Mauern froh, dem Meer voran? War ich's?
 Wollt ihr mit fremdem Sieg Uraspes narren?
 Der Babylonier stürzte Babels Macht!
Sarpagos: Das gleiche Meer, mein Feldherr, das den Sieg
 Bei Xanthos Euch erkämpft, warf Babel, (ehrerbietig)
 Und nach Gewohnheit reicht es Euch den Sieg.
Uraspes: Hahnrei, dem Andre die Gewohnheit zeugen!
 Meint ihr, was dort geschah, sei eure Tat?
 Weil Ihr nicht wußtet, daß ich Meister war,
 Als ich zum ersten Mal euch führen wollte?
 Hätt ich gefeiert, bedtet ihr den Sand
 Vor Xanthos Mauern wie ein Bienenvolk,

Das ohne Königin den Stachelstichen
Des Drohnenschwarms auch ohne Wehr erliegt
Im süßen Duftkreis fremden Honigseims!
Der Tag von Xanthos war ein großer Tag,
Weil sich mein Schwert vertausendfachte, um
Dem großen Thrus einen Sieg zu schenken.

Schamafsch: Mein Feldherr — —

Uraspes: Bin ich euer Feldherr noch?
Nicht mehr. Ich wills nicht sein. Wißt ihrs noch nicht?
Dem Heer, das ich dem Thrus zugeführt,
Gab er, und ich mit ihm, vor Mitternacht
Zum Feldherrn Babels 'jungen' Feind, Gobryas.

Harpagos: Beim Morgengraun gab er dem Perserkönig
Den Feldherrnstab zurück, den er von Euch
Entlieh.

Uraspes: Um gnädig mir den Ruhm zu leihn?!
Wär' ich nicht ich, dann dürft' ich dankbar sein!

Schamafsch: Mein Feldherr — — —

Uraspes: Willst du schmeicheln, schmeichle nur.
Ich habe eine große Tat getan
Und pflege müde nun der Ruhe. Fluch,
Wer sie mir stört! Ich will die reife Frucht
Auschlürfen, die ich mir gepflückt, und atmen,
So lange ich noch atmen kann, den Duft!
Gobryas sage nur, ich wär' kein Gott,
Den man mit fremdem Flitter pußen müßte.
Uraspes' Schultern trügen manche Kette,
Die seines Königs Hand ihm umgehängt. —
Der Xanthosieger tut Gobryas kund,
Daß Heer und Sieg in seiner Hand verbleibe.
Der König wäre gleichen Sinns mit ihm.

Harpagos: Gobryas dankt durch mich.

Uraspes (während Harpagos geht): Genug des Danks!
(Lachend) Vom Sieg so trunken und vom Rausch
So toll, daß man, weil selbst ein Sieg nicht leicht
Zu tragen ist, die Last mir gnädig schenkt;
Almosen gibt, als hätt' ich nichts getan,
Als hätt ich müßig diese Nacht geharrt
Auf euren Sieg. — — Ich war nicht müßig, nein,
(auf's Zelt deutend) Des Königs Siegeszelt hab ich gerichtet,
Und diesem Wagen gab ich dreimal schon den Schmuck,
Und dreimal war er mir nicht schön genug,
Drum hab ich dreimal ihn entkleidet. Schamafsch,

Ein schönes Wort: entkleiden! — Und dann schmücken
 Wie schöne Frau'n. Entkleiden und dann schmücken!
 Gedanke, dreimal wert, gedacht zu werden!
 Bei allen Rachegöttern Babels,
 Und allen schönen Babylonierinnen!
 (Gergis und Gelos, in den Armen Disteln, kommen von links)
 Gergis (schüchtern): Mein lieber Herr!
 Gelos: Mein allerbestester Herr!
 Gergis: Ihr ruft!?
 (Kraßpeß der Alten erst jetzt gewahr werdend. Die Beiden
 immer näher.)
 Kraßpeß: Beim Sonnenauge, treibt ihr Spott!?
 Seit wann ist's Brauch, daß man des Königs Wagen
 Mit Heu verziert, mit Pferdefutter schmückt,
 Mit Ziegenfraß? Der große Chrus ist kein Hirt,
 Der faul die Glieder in die Halme streckt.
 Gergis (wie vorher): Mein lieber Herr!
 Gelos: Mein guter, tapferer Herr?
 Gergis: Nehmt, was ihr findet, sagtet Ihr. Und Blumen,
 Ja, Blumen, Herr, — —
 Gelos: Das sind auch Blumen, Herr,
 Es ist kein Pferdefutter — —
 Gergis: Ziegenfraß
 Sind Disteln nicht.
 Gelos: Ja, Disteln sind es, Herr,
 Und schöne, seht!
 Kraßpeß: Mit Disteln wolltet ihr
 Des Königs Siegeswagen kränzen, Gsel?
 Ich schick euch wieder, wenn Euch Futter fehlt.
 (Pakt mit jedem Arm einen und stößt ihn) Maulesel, ihr!
 Gergis: Vergebt mir, Herr! Gedenkt,
 Bin Eures Vaters Lanzenträgers Kind! (buckt sich)
 Kraßpeß: Hierher!
 Gergis (verängstigt): Was wollt Ihr, bester Herr?
 Kraßpeß: Ich will
 Als Kränze Weiber um die Räder flechten.
 Versteht ihr mich? Der Weiber Schönste!
 Gergis: Ja, Herr!
 Kraßpeß: Schafft her! Ich will den Wettstreit ihrer Brüste
 Auf goldnem Grund sie schlichten lassen! Welch
 Ein Kampf!
 Gergis (froh, gehen zu können):
 Ja, Herr, mein allerbestester Herr! (Weide ab.)

Araspes: Ja, Schamasch, müßig ist Araspes nicht!
In Babylon gibts Weiber!

Schamasch: Gab es, Herr!
Sie sind geborgen oder tot. Kennt Ihr
Den kleinen Platz, den mit der Pfeilerhalle?
Belsazar, sagt man, hätte dort gerichtet,
Der Platz, wo Smerdis fiel.

Araspes: Den kenne ich!
Niemaß vergesse ich, daß ich dort war!
Nach Mitternacht, wohl um die zweite Stunde,
Stand ich in Babylon. Ich ging auf Leibern.
Welch herrliches Gefühl, auf Männern schreiten,
Die eben noch gekämpft, auf Leiber treten,
Wie man im Fluß auf Steine tritt, nur daß
Man sich das Kleid nicht nekt im Blut, das sie
Umströmt; und Arbeit schuf der Platz mir, Arbeit!
Die Schönste suchen aus dem Kreis der Schönen.
Und dennoch werde ich der Stunde danken,
Die mich die Schönheit Babels schauen ließ.
Die Schönste, glaub mir, ist ein Weib, ein Weib,
Noch schöner als die schöne Mandane!
Ich mustre sie und schau nach ihren Mägden,
Und wie die Wache kommt, die ich gerufen,
Stürzt sich der eine ungebeten, gierig,
Wild auf die Magd, der Schönsten grad zur Linken.
Die Wollust hätt ich ihm vergönnt, doch nein,
Der Hund war nur nach den Gehängen lüstern,
Als hätte solch ein Knecht ein Recht zum Raub!
Gobrias konnte besser nicht Belsazar treffen,
Als ich den Mann. Die Hand an ihrem Ohr,
Biß er sich sterbend fest in ihren Arm.
Das Jubeln all des Weibvolks hör ich noch!
Ich war nicht müßig, Schamasch! —

Gergis (kommt von rechts her mit zwei verblühten
Sklavinnen): Liebster Herr!

Araspes: Bringst du mir wieder Disteln, blinder Hund?
Nach Sonne schießt ich dich und nicht nach Fadeln.
Bring die, die man zuletzt gebracht, heut Nacht.
(Er nimmt des Schamasch Speer.)

Gergis: Ich geh! — (ab.)
(Araspes wirft den Speer nach ihm. Der Speer bringt
tief in einen der Balken am Weg.)

Araspes: Araspes wirft doch einen guten Wurf!

(Zu Schamasch) Den Speer zurück! — (Schamasch
versucht ihn aus dem Balken zu ziehen.)

So fest? Mein Wurf!

Schamasch (sich umwendend): Der König!!

Uraspes (bemüht sich ebenfalls, den Speer herauszu-
ziehen):

Eil dich, du eitles Holz, dem Könige
Von Babel Platz zu machen. (Er zertritt ihn.)

Loca minorum resistentium / von Peter Altenberg

Jeder Organismus hat seine sogenannte Achillesferse, das heißt, eine Stelle, an der er besonders leicht und empfindlich verwundbar ist. Ich, zum Beispiel, habe meine Achillesferse im Gehirn, aber nicht, wie meine boshaften und heimtückischen Freunde (Feinde sind viel milder gestimmt, indem sie Einen in Bausch und Bogen ein für allemal beurteilen) glauben werden, in meinen Denkpactien, sondern in jener mysteriösen Partie des Gehirns, wo die Eifersucht ihren Höllensitz aufgeschlagen hat, und zwar die Eifersucht in Bezug auf Männer, die mehr Haare, mehr Geld und weniger Intelligenz als ich besitzen, also drei den Frauen besonders wertvoll erscheinende Eigenschaften. Sobald ich nur ein solches Ungetüm irgendwo erblicke, das mehr Haare, mehr Geld und weniger Intelligenz besitzt als ich, bekomme ich sofort, wie der technische Ausdruck lautet, einen „roten Kopf“, und ich denke nur noch an Browningpistolen, Arsenik oder die Hundspeitsche, natürlich für den andern. Ich betrachte meine mich bisher fanatisch vergötternde Geliebte als bereits endgültig verloren und treffe Anstalten, sie grundlos durchzuprügeln. Das sind also meine „loca minorum resistentium“, das heißt zu Deutsch, jene Partien unsres komplizierten Organismus, die auf Reizungen besonders empfindlich reagieren, und zwar sofort. Solche Partien haben viele Menschen Kellnern gegenüber oder Raseuren, die sie schlecht bedienen; obwohl in solchen weniger gefährlichen Fällen ein erhöhtes Trinkgeld meistens gute Dienste leistet. . . . Die loca minorum resistentium haben in neuester Zeit einen besondern Wert gewonnen für die Herren Aerzte; denn jede Partie des Körpers, über die ein Patient sich heutzutage beklagt, wird vom Arzt sogleich ernst und verständnisinnig als: „Aha, das sind Ihre loca minorum resistentium, mein Lieber — —!“ bezeichnet, worauf der Patient sich, zwar nicht geheilt, aber um ein Bedeutendes, vor allem um das ärztliche Honorar erleichtert, entfernt. Viele Damen haben solche loca minorum resistentium in ihrem Organismus, in dem Augenblick, wo sie an einer Dame einen kostbarern Pelz bemerken, als sie selbst besitzen. Aber hier fange ich bereits an banal zu werden, und deshalb schließe ich rasch diese immerhin interessante Blanderei.

Und das Licht scheint in der Finsternis . . .

In diesem Drama, das feins sein will, feins zu sein brauchte und schließlich doch eins geworden ist, sind alle Adligkeiten des Herzens, auch die größte, die schönste: Gerechtigkeit. Von einem Abend voll lautloser Erschütterungen, wie ihn das berliner Theater seit Jahren nicht zu vergeben gehabt hat, bleibt als tieffster Eindruck bestehen: der Anblick eines Menschen, dem es um nichts als um die Wahrheit geht. In dem eine Ueberzeugung, ein Glaube, eine Sehnsucht lebt, aber nicht die bornierte Sicherheit, daß er die Weisheit gepachtet hat. Der grübelt und zweifelt, mit sich ringt und für andere kämpft, Probleme wälzt und jeden Einwand abwägt, Anläufe nimmt und zurückweicht, sich nicht ängstigt in dieser Welt und doch davor ängstigt, Unrecht zu haben und Unrecht zu tun. Aus dem Gewissen einen Feigling und einen Heiland macht. Fünf Bilder zeigen einen skeptischen Evangelisten, einen sündig-schwachen Bußprediger, einen unterliegenden Asketen: Leo Tolstoi, der sich hier Sarynzewa nennt, nicht um sich zu verstecken, sondern um sich zur Strafe für seine Fehlbarkeit noch fehlbarer zu schildern, als er war. Es entsteht ein Bekenntniswerk höchsten Ranges und seltenster Art zugleich: worin der Bekenner zu schlecht wegstommt, zu wenig leistet, zu glanzlos erscheint. Sarynzewa führt die Worte der Bergpredigt im Munde, aber setzt es nicht durch, danach zu handeln: das war auch Tolstois Schicksal. Sarynzewa will sein Hab und Gut den Armen geben, wird aber durch die Rücksicht auf seine Familie aus der Bahn gelenkt: so ist es auch bei Tolstoi gewesen. Sarynzewa eifert gegen die Kunst: das hat auch Tolstoi getan. Und nur durch eins unterscheidet er sich zu seinem und unserm Vorteil von Sarynzewa. Der erlahmt an der Umwelt, läßt resigniert alles beim alten und begnügt sich damit, am Grabe die Hoffnung auf bessere Zeiten aufzupflanzen. Kein Tadel soll ihn treffen: er hat immerhin einmal aufbegehrt; und das wird nicht ganz vergebens gewesen sein. Tolstoi dagegen? Auch er also ist als Täter seiner Gedanken ermattet (und erst in seinen allerletzten Tagen doch noch in den Schnee gelaufen). Vorher aber hat er — nicht bloß seine Lehre zum tausendsten Mal ausgesprochen, sondern seinen Zwiespalt, seine Halbheit, seinen Zusammenbruch gestaltet, gestaltet! Der unerstickene Mensch hat sich vor allem Volk die Brust aufgerissen, und der Feind der Kunst hat als Künstler eine leuchtende Schönheit geschaffen.

Denn mögen die Vorgänge auch durchaus kunstlos aneinandergefügt sein: unkünstlerisch, wie die meisten Tendenzstücke sind, ist dies

in keinem Zuge geworden. Man sitzt drei Stunden vor — ja, vor Gerede und würde in unermüdlicher Andacht noch einmal drei Stunden davorsetzen, weil unter der Hand, unter solchen Händen dies heilige Gerede eine Form gewinnt, von der ein hypnotisierender Zauber ausgeht. Garkizewitsch steckt mit seinen Ideen einen jungen Fürsten an. Der muß es insofgedessen ablehnen, seine Mitmenschen zu erschließen, und gerät schnell genug in Konflikt mit den Militärbehörden. Es brauchte nicht einmal undichterisch zu sein, diese Vertreter der Staatsgewalt, und gar der russischen, als besonders verhärtet zu malen; und es brauchte der Makellosigkeit der ganzen Dichtung keinen Abbruch zu tun, wenn sie für die fünf Minuten ihres Bühnendaseins hingewischt wären. Tolstoi aber kann nicht anders als behaupten, daß alle Kinder Gottes im Grunde gut sind; und er kann nicht anders als aus noch so unbedeutenden Nebenfiguren runde, volle, leibhaftige Menschen zu machen. Man sehe diesen General, diesen Gendarmerieoffizier, diesen Militärarzt. Man sieht sie wirklich. Sie gewinnen — wer weiß, wie das geschieht! — durch drei Sätze Gesicht, Haltung, Persönlichkeit, kommen dem Fürsten nicht mit Brutalität, sondern mit Verständnis entgegen und haben genau so Recht wie er. Durch die Widersprüchlichkeit dieses Fürsten wird das Bühnenstück bunt, durch seine Auslegung von Garkizewitschs Lehre wird es dramatisch. Es hätte nämlich nicht genügt, dessen Lehre nur durch ihn selber vertreten und ihn mit ihr Schiffbruch leidenzulassen. Sie mußte auch, eben von dem Fürsten, konsequent befolgt werden. Wohin führt sie dann? Zum Irrsinn. Kapitulation oder Irrsinn: dies oder das ist das Ende eines hoch gearteten Daseins, das nichts weiter erstrebt hat, als den Mühseligen und Beladenen wohlzutun und mitzuteilen, als, mit einem Wort, das Reich Gottes auf Erden begründen zu helfen. Die Frauen fallen von solchen Männern ab, die sie und sich selbst enttäuschen und Schaden über Schaden anrichten. Die Welt verlacht sie oder sperrt sie ein. Die Kirche schließlich flucht ihnen. Tertullian hat gesagt: Die menschliche Seele ist von Natur eine Christin. Aber wenn sie eine Christin sein will, so wirkt das als eine Unnatur, gegen die mit Feuer und Schwert angegangen wird. Das ist das Ergebnis, zu dem Tolstoi kommt, und von dem man annehmen sollte, daß es niederschmettert. In Wahrheit tröstet, stärkt und erhebt es. Warum? Weil Leo Tolstoi es ist, der zu diesem Ergebnis kommt; und weil er als Leo Tolstoi auf einem Wege dazu kommt, in dessen Finsternis das Licht scheint: das Licht seines Genies und das Licht seines heißen, edlen, unendlich demütigen Herzens.

. . . Herr Barnowsky wird geraume Zeit Philisterschwänke und die belanglosesten Einakter geben können, bis man das Recht erlangen wird, ihm diesen Abend zu vergessen. Wo waren Brahm und Reinhardt, als die Reichtümer solch eines beispiellosen Dichternachlasses verteilt wurden? Warum spielt nicht einer von ihnen wenigstens den 'Lebenden Leichnam', der dieser Herrlichkeit nachsteht, aber doch auch von diesem Tolstoi ist? Brahm hätte schon um Sauer's willen an Sarynzewa nichtvorübergehen dürfen. Reinhardt hat immerhin zu Barnowsky's Unternehmen beigetragen, indem er ihm in Kayßler denjenigen berliner Schauspieler geliehen hat, der nach Sauer am ehesten für die Gestalt in Betracht kommt. Gewachsen ist er ihr freilich nicht. Er hat die Unantastbarkeit des Wesens, die Schwerblütigkeit, das Grübelertum, die Gabe, mit äußerster Mühe unausführbare Gedanken aus sich herauszuwühlen. Er hat vorwiegend die Finsternis. Was ihm fehlt, ist das Licht, das visionäre Licht des schwärmerischen Gottsuchers. Dieser Mangel wurde noch empfindlicher, weil Kayßler den fragwürdigen Einfall gehabt hatte, seinem Sarynzewa Tolstoi's Gesicht zu geben. Da aus der ersten Szene hervorgeht, daß Sarynzewa tatsächlich Tolstoi selber sein soll, so versuchte man fortwährend, sich Tolstoi als Kayßler vorzustellen, wobei Kayßler unnötig schlecht wegkam. Diese Maske wäre nur dann angebracht und erlaubt, wenn Tolstoi sich in seinem Stück einfach Tolstoi genannt hätte. Alles in allem wäre Kayßler mit seiner geringen schauspielerischen Modulationsfähigkeit trefflicher als für den Meister für den entschlossenen Schüler geeignet gewesen, den Abel freilich ausreichend fest und klar hinstellte. Ueberhaupt konnte Herr Barnowsky die Freude erleben, keinen von seinen vier Gästen aus seinem Ensemble herausragen zu sehen. Die Fehdmer hat in ihrer gar nicht robusten, sondern nervös belebten Blondheit einen Frauen- und Menschenreiz, dem ihr Reiz als Schauspielerin niemals entsprechen wird; Frau Gebühr glich dieser ihrer Mutter nicht bloß auf's Haar; und selbst eine Künstlerin wie Frau Renier sah diesmal nur wundervoll aus. Sie wurden sämtlich im Preise gedrückt von Ilka Grüning: die vertrat den nüchternen Verstand der Frau Welt mit einer entwaffnenden Schwachhaftigkeit und ließ doch immer die Anständigkeit der Gesinnung durchspüren, durch die der gütige Tolstoi auch diesen Menschen seiner Liebe würdig macht. Von den drei Vertretern der Staatsgewalt war einer immer besser als der andre. Die Gesellschaftszenen hatten Leben. Der Bühnenbilder hätten sich die Kammerspiele nicht zu schämen brauchen. Es war die Kunst im Haus, die wir uns wünschen. Dank, Heil und Sieg!

Herman Bang / von Hans Land

Der Mann war liebenswert. Gewiß, man konnte manchmal böse auf ihn werden, wenn das starke Element W, womit Weininger die weiblichen Wesensanteile bezeichnet hat, so die Ueberhand in ihm gewann, daß die Affektation stark wurde, überstark. Die Dänen, die zum Spotte heftig neigen, haben den armen Bang die in die Stirn gekämmte Locke und den sterbenden Duseblid oft genug hart entgelten lassen. Ob immer mit Recht? Ich zweifle. Diese Seele war sehr kompliziert, so sehr, daß die landläufigen Maße nicht an sie angelegt werden durften. Der Mann war liebenswert, denn seine feine Nervenkunst kam aus einer wirklich sensitiven Seele, die dem disharmonischen Leben gegenüber aus tausend Wunden heißes rotes Blut verlor. Mein Gott, was war nicht alles in dieser dichtenden Grandseigneurseele, sie infernalisirte zu machen! Bang kam aus einem ehemals großen Hause. Ein begüterter Großvater schenkte dem halbreifen Nachkommen, so oft er ihn sah, aus der schier unerschöpflichen Westentasche immer und immer wieder Geld, „weil die Jugend Freude haben müsse“. Bang nahm diese Kronenzettel und setzte sie rasch in Freude um, bis die Westentasche des Ahnen ihre Fortunatuskraft verlor und der junge Genießer unsanft daran gemahnt wurde, daß die Freuden dieser Welt von denen, die der spendenden Großväter verlustig gegangen sind, erarbeitet werden müssen. Harte Lehre! Aber der verwöhnte Enkelsohn, der Kinderspiele der dänischen Königsprossen, behielt trotz der Armut, die ihn treu durchs Leben begleitete, aus diesen Jugendtagen etwas Wundervolles: er behielt die chevalereske Geste, er behielt die Gebärde des Reichtums, die Verachtung des Geldes und eine Souveränität über den Mammon, die einfach entzückend war. Dieses große Talent mit dem Kinderherzen, dieser Nichtrechner, dieser Räteverächter kannte keine Furcht vor der völligen Entbloßtheit. Er gab, gab, gab — es war sein Herzenssport, zu geben, zu opfern, zu helfen. Ach, und solche Adressen sprechen sich rasch herum. Bangs Zimmer wurde nicht leer von Petenten, von Hilsejuchenden. Und obgleich er selbst infolge dieser prinziplichen Finanzwirtschaft oft genug in die bitterste Bedrängnis kam — er lernte nicht, seinen Gebetdrang zu zähmen. Welcher Zug in einem Menschen wäre liebenswerter als dieser? „Der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König.“

Ehe diese Altruistenseele, die nicht zulernte, mit bestimmter Todesahnung die letzte große Weltreise antrat, auf die die Not ihn zwang — denn das kopenhagener Heim war von drängenden deutschen Manichäern geplündert und versiegelt — ehe der leidende, entkräftete, arme Abassee auf diese Weltflucht vor seinen Gläubigern sich rettete, kam

er nach Berlin, um von Freunden Abschied zu nehmen. „Für immer“, wie er sagte, denn er fühlte den Tod in seinem Rücken. Er sagte Lebewohl. Als er ging, in die harte Winterkälte ging, zog er einen alten dünnen fadenscheinigen Sommerüberzieher an. Die Freunde entsetzten sich. Wo war denn der dicke schöne Ulster, den er das letzte Mal angehabt? Ja, wo war er? Verschenkt . . .

So war Herman Bang. Seine Mitmenschen freilich revanchierten



sicht. Was
a Süße des
rs ging es
prachtvollen
aren Nest.
t bevölkerte
f deutschen
er doch im
te zog nur
nach aller-

as Theater
ward eine
hn von der
te viel in
r dänischen
on unver-
n die ihm
wäre am
elererzieher
Bang, den
e, als daß
— ja weil

arbeiten zu
en Grades
ch zwischen
zu Stadt,
a dänischen
n banaufsi-
len fahlen

Saal irgend ein störender Laut aus dem benachbarten Pferdestall — und Bang, der gerade die blumenzarteste Skizze von Jacobsen frei rezitierte, sprang mit einem Aufschrei aus seinem Sessel auf, hielt sich die fiebernden Schläfen und wimmerte wie ein leidendes Kind: „Je ne peux pas! Je ne peux pas!“ Die süßen kopenhagener Backfische licher-

ten über den verrückten Dichter, aber uns andern schnitt die merkwürdige Situation ins Herz.

Er konnte und konnte nicht Wurzel fassen, der arme Bang, nicht in seinem Vaterlande, nicht in Paris, nicht in Berlin, wo einmal die Rede ging, Reinhardt wolle ihn als Regisseur verpflichten. Ach nein, den Realpolitikern, die am Deutschen Theater das Ruder mitführen, war dieser Weltabgewandte nicht gewachsen, so war er nicht geartet. Er blieb ohne festen Wurzelboden, litt — gealtert, krank, mittellos, wie er war — an diesem Zustand der Bedrängtheit schwer und sah doch keinen Ausweg. Wie aber kam es, daß ein Mann von seinen Fähigkeiten an der ersten Bühne seines Landes, die seiner wie des lieben Brotes bedurfte, keine Wirkungsstätte finden konnte?

Mein Gott, zu den zwei Marthrien, die Hermann Bang durchs Leben zu schleppen verflucht war, zu der Dichterschaft und seiner Armut, gesellte sich ein drittes — wohl das schwerste, das schrecklichste: die Homosexualität. Es wird einmal eine Zeit kommen, da es ebenso barbarisch genannt werden wird, einen Menschen seiner anormalen sexuellen Veranlagung wegen zu verfolgen, wie es heute für barbarisch gilt, des Glaubensbekenntnisses wegen jemand zu mißachten oder zu beeinträchtigen. Darüber sind wir uns ja doch alle einig, daß wir in Deutschland und in Skandinavien mit unsren Strafbestimmungen für die Homosexualität noch im tiefsten Mittelalter stehen. Diese Zustände lasten zentnerschwer auf allen denen, die sie angehen, und haben auch Herman Bang aufs Blut gepeinigt, gemartert, geschunden. Bei Nacht und Nebel hat Bang aus Furcht, in eine solche Anklage verwickelt zu werden, sein Vaterland verlassen und im Ausland Zuflucht suchen müssen. Ein Mann wie Johannes B. Jensen, der auf höherer Stufe des Sittlichkeitsempfindens stehen sollte, rief dem gehekten Flüchtling seine Pharisäerflüche in der kopenhagener Presse nach und tat das Seine, Bang daheim unmöglich zu machen. Was litt dieser Hartbesaitete, dieser Uebersensible, dieser Mann mit den nackt zutage liegenden zuckenden Nervenenden — was litt er in diesem Zustande, er, der seine Liebesbedürfnisse als gesetzwidrig, strafbar, kriminell erkennen mußte und aus dem Gewissenskonflikt und der Gefahr der bürgerlichen Entehrung nie herausgekommen ist! Denn die Strafbarkeit dieser Handlungen und die Zweckwidrigkeit der Strafbestimmungen öffnet ja bekanntlich der Erpressung jeden Pfad. Man tue einen Blick in die Leiden, die aus solcher Beschaffenheit einem Manne vom geistigen Rang eines Bang erwachsen sind, und man wird sich des tiefsten Mitleids schwer erwehren.

Aber keinerlei Verbitterung konnte Herr über diese lichte Seele werden. Sie erhielt sich den Königschack von opferfreudiger Menschenliebe, der in ihr wie lauterer Gold ruhte, und war trotz allem und

allem ein Freund der Bedrückten, ein über die eigene Kraft weit hinaus Hilfreicher, ein Erlöser, dem das Erbarmensschenken Lebensdrang blieb bis zur letzten Stunde. Und so kommt es, daß vor diesem Edelmenschen, vor dem Ordnungsphilister schauernd sich bekreuzten und nach dem Staatsanwalt riefen, wir andern, wir Wissenden, uns neigen, daß wir seiner hellen Spur dankerfüllt nachtrauern, daß wir vor diesem zum Helferwerk nimmer Müden das Evangelienwort sprechen, das tiefschürftige: Ecce homo!

Ludwig Barnah / von Theodor Lessing

Zum siebenzigsten Geburtstag

Am ersten Februar ist Ludwig Barnah siebenzig Jahre alt geworden. Ein „Arrivierter“, der, in seiner schönen Villa zu Hannover, von Leid und Meid des Theaterlebens ausruht. Um der Bedeutung Barnahs für die deutsche Theatergeschichte gerecht zu werden, muß man wohl Zeit und Tradition bedenken, aus der seine Bühnenkunst und Regieweisheit gewachsen sind. Er gehörte zu den letzten eines Geschlechts königlicher Mimen, deren „Alme“ (die alten Griechen bestimmten das Zeitalter ihrer großen Männer nach der „Alme“, die sie ins vierzigste Lebensjahr legten) — deren Alme die ersten Jahre nach dem deutsch-französischen Kriege, die erste Blütezeit im neuen Deutschland sah. Das war ein Zeitalter theatralischen Rausches. Es schwang das bekannte „Banner des Idealismus“ und machte dabei die besten Geschäfte. Es prahlte, hoffte und spekulierte viel. Zumal in Berlin, unsrer Weltstadt von gestern, erblühte neben dem Börsengeschäft und dem Fassadenbau aus prunkendem Stuck eine neue Theaterkultur. Unter den großen Dichtern, Musikern und Schauspielern jener Epoche bestand einige Wahlverwandtschaft. Sie waren representative men. Künstler sozusagen in Gänsefüßchen und mit Ausrufungszeichen. Der Histrione und Dichter (heute verbürgerlichte Existenzen, die außerhalb des Berufs den Ehrgeiz haben, in der Menge unterzutauchen und nie aufzufallen) stand im romantischen Nimbus auf dem Piedestal, ähnlich berühmten Tenoristen. Eine ständige Rubrik für Hyänen des Feuilletons war die Schauspielieranekdote. Da laß der sinnige Bürger beim Morgenkaffee unter „Vermischtes“, wie schlagfertig, geistvoll, jovial oder menschenfreundlich Emil Debrient, Döring und Dawison dort und da sich benommen hatten, wie sie hinten in Amerika die Delawaren zu Tränen rührten, tief in Afrika den Selbstmord unglücklich liebender Hottentottinnen beim besten Willen nicht hindern konnten. Das waren noch Gefilde der bürgerlichen Phantasie, während der Holzbau von heute mit geistvollen Reden der Potentaten und Schilderung ihrer Reiseabenteuer an die Herzen pocht.

Meine frühesten Kindererinnerungen sehen ihn „auf dem Balle“ spazieren gehen. Er war ein wunderschöner Mann, leicht und vornehm getragen die ebenmäßige Gestalt, mit nußbraunem Gelock unterm spiegelblanken Zylinderhut. Lieblinge und Virtuosen jener Zeit: Friedrich Haase, Ernst von Possart, Ludwig Barnay, Carl Sontag, Alexander Strakosch, Sigwart Friedmann, Anna Haberland, Clara Ziegler — wenn ich eure berühmten Namen niederschreibe, muß ich immer zugleich an den ‚Dichter‘ einer sentimentalischen Generation denken. Er trägt einen Samtrock und lange Haare. Paul Henze, Hermann Lingg, Wilhelm Jensen, Julius Grosse, Robert Hamerling . . . representative men, immer ein bißchen jambisch-dithyrambisch und das Meer nicht Meer anredend, sondern etwa: „Thalatta!“ und die Blumen: „Oh, ihr duftigen Kinder Florens!“ In der Musik Meyerbeer und Richard Wagner (gar so weltenweit verschieden ist das nicht). Und in der Malerei Makart, Raulbach, Lenbach; auch diese nicht allzu weit von einander verschieden. Damals blühte das Theater. So künstlich war es und ‚künstlerisch‘, daß man noch den allerschärfsten Sinn für ‚Natürlichkeit‘ besaß. Man legte die Einfachheit nur so hin. Man (Barnay oder Possart) unterstrich genial seine Schlichte-Menschlichkeit: Seht, wie natürlich und mit wie einfachen Mitteln! Dies der wahre Gipfel einer virtuellen Kunst. Das Repertoire jener Tage hatte noch den sichern Bestand der ‚Klassiker‘. Vor allem Schiller. (Wem wird heute noch Franz Moor und Don Carlos zum Ereignis?) Dann Shakespeares Riesendramen. Seltener Goethe, ganz selten Kleist, Grillparzer und Hebbel. Und noch gar nicht Ibsen und die ‚Moderne‘. Dies alles für den Feiertag. Den Alltag aber, den breiten Unterbau aller Spielpläne bestritt jenes Drama, das Bab mit gutem Recht Schriftstellerdrama getauft und in scharfen Gegensatz zum Menschen gestaltenden Drama gebracht hat. Alle unsre Lindau, L'Arronge, Blumenthal, Philippi, Lubliner und ihre französischen Vorbilder (Cordou, Dumas und Augier waren die moderne tragische Trias, wie Aischylos, Sophokles und Euripides die antike) — sie boten den großen Schauspiel-Virtuosen selbstherrliche, dankbare Paraderollen. Der ‚Schriftsteller‘, das heißt: der zeitgemäße Kopf, der kluge, zielbewußte, geschmackvolle Mensch, nicht die dichterische Seele lenkte die Theater. Immer geistreich, selten des Gottes voll. Gewitzt und in allen Sätteln gerecht, aber nicht begabt mit dem notwendigeren naiven Mut, zu irren. Sentimental, aber ohne tiefe Gefühle notwendiger Fanatismen.

Für diese Schauspieler- und Schriftsteller-Generation war Ludwig Barnay ein gerechter Caesar. Ich glaube nicht, daß wir von heute ihm gerecht sein können; weiß nicht, ob jene Tage von den unsern allzu verschieden waren. Schrecklich (so schrieb einmal Oscar Blumenthal), „wie die Erfahrung den Charakter verdirbt und der Erfolg verstimmt“. Barnay hatte gewaltige Erfolge, und nichts verschaffte dem Künstler,

auch unter den Besten, so viele Gegner wie das überall siegreiche Talent des Organisators: unter den ungünstigsten Bedingungen immer noch ganz leidliche Geschäfte zu machen. Er war der geborene Organisator, der nie den Sinn für das Nächsterreichbare, nie die Contenance verlor. (Bis auf den Fall Mainz.) Barnab's bewußte, konziliante Regiekunst hat immer das Möglichste erreicht. Am Deutschen Theater, am Berliner Theater, am Schauspielhaus, bis die Gnade des Kaisers den alten Herrn mit einer unmöglichen Aufgabe belastete: das Hoftheater seiner geliebten Residenzstadt Hannover vom Schlummer zu wecken. Dieses Theater ist eines jener prachtvollen Opernhäuser, die vor sechzig Jahren der Stolz und das Plaisir kleiner Residenzen gewesen sind. Ein Haus, dessen Akustik dramatische Filigranarbeit ausschließt, den feinsten und gewissenhaftesten Schauspieler zu vergrößernder Ueberdeutlichkeit zwingt und einen schönen Fundus hat, der von moderner Zeit nichts ahnt. In Hamburg, Dresden, Breslau, Leipzig, Köln, und wo immer Oper und Schauspiel unter einem Dache wohnten, hat man diese unglückliche Ehe getrennt. Man weiß: sie haben nicht dieselben aesthetischen Gesetze, verschiedene Raumbedingungen, verschiedene Regiebedürfnisse. In Hannover, wo das Opernpublikum dominiert, begegnete dem Schauspieler Barnab und seiner ehrlichen Arbeit der Vorwurf, daß er die Oper vernachlässige und nicht zu leiten verstehe. Auf der andern Seite erwuchs ihm eine Gegnerschaft an jenen Vielzubielen, die schon die Worte: literarisch, modern, intim, differenziert in ihren Sprachschatz aufgenommen haben, für Hausmannskost verdorben sind und an Hofbühnen „ideale Forderungen“ stellen, ohne nach Ort, Zeit und Möglichkeiten zu fragen. Aber Ludwig Barnab, der Kluge, tat auch hier das Glückliche. Wenn man jede deutsche Stadt allenfalls durch ein ihr allein eigentümliches Verbum charakterisieren kann (Wien tanzt, Berlin lärmt, Hamburg ißt, München trinkt), so kann man von der Stadt, wo ich geboren und verstorben bin, sicher sagen, daß sie schläft. Darum wählte Barnab's guter Geschmack diesen Ort, um sich zur Ruhe zu setzen. Und wo vor dreißig Jahren der Damen gefeierter Liebling spazieren ging, „auf dem Walle“, da wandelt nun beschaulich ein wunderschöner alter Mann, und der spiegelblanke Zylinder deckt statt des kastanienbraunen Gelocks das silberweiße. Was man am siebenzigsten Geburtstag als seine Größe rühmen möchte? Sein Werk und Leben war etwas Ganzes, Rundes, Konsequentes. Leben und Werk eines wohlaußgeglichnen klaren Menschen, der einige genialische Anlagen flug und vielfach tätig fruktifiziert hat. Dem Herzen sind keine Vulkane entströmt, aber auch wahrscheinlich selten Unschönes und Niedriges. Totus, teres atque rotundus, in seiner Art ein erquicklicher und angenehm zu erschauender Mann, und nun ein Greis, vor dem man, dem Loß der Zeiten nachdenkend, rufen möchte, wie Hebbel vor der Wüste Goethes: Welch einen Jüngling gäbe solch ein Greis!

Rufinas Tod / von Kurt Münzer

Droschken, Landauer, Autos fuhren in ununterbrochener Reihe an dem großen roten Hause der stillen Straße vor. Diener sprangen ab, eilten in das offene Vestibül, eine kurze Treppe hinauf, gaben Karten ab. Ein braun gallonierter Lakai stand an der Etagentür und empfing. Schön gekleidete Frauen, Samtmäntel nachschleppend, wandelnde Farbenträume im weißen Treppenhaus, stiegen über die blauen Teppiche hinauf und schrieben sich in dem Lederbuch ein. Alte Herren, Jünglinge, verhüllte Blumen in den Händen, flüsterten mit dem Lakai. Drinnen der gelbe Salon mit seinen vier Fenstern, dennoch immer dunkel durch die Vorhänge aus alten Kirchentoffen und erleuchtet durch zwei alte neunarmige Synagogenleuchter, war schon voll von Wartenden, Neugierigen, Aufgeregten. Die beiden Ärzte, die Exzellenz und der Geheimrat, standen mit drei Herren von der Presse am Kamin, der aus einem schottischen Schloß in dieses moderne Haus versetzt war; die Exzellenz schwieg mit Augurenlächeln und nickte von Zeit zu Zeit zu den Ausführungen des Geheimrats, der sich lang und breit über die Krankheit der Rufina ausließ, Peritonitis, die nach fünfstägigen Qualen und Schmerzen heut vom Tode abgelöst werden mußte. Drüben an einem Fenster saßen die Kollegen und Kolleginnen, voll Spannung, teilnahmslos, heftig flüsternd, kaum beherrscht. Die junge Mlotilde Bel, die Rivalin der Rufina, die bereits vor fünf Tagen in der schon angelegten Vorstellung als Medea eingesprungen und mit Beifall überschüttet worden war, starrte, bisweilen von einem Schauer geschüttelt, auf die Straße, auf die die Maisonne glänzend und glühend fiel. Inbrünstige Gebete enttrangen sich ihr stumm; Tod erslehte sie der andern, sich Sieg und Leben; sie lauschte, ganz Gehör, nach der hohen Flügeltür, hinter der die Rufina sich zum letzten Empfang vorbereitete. An dieser Tür saßen zwei feine Damen, sehr schlicht, sehr neugierig den Salon und die Gäste mustern. Alte Herren, Liebhaber der Rufina, platonische Freunde, Künstler, ihre Veräter, Artur von Rastow, der sie hundertmal gemalt hatte, ein Dichter, der ihr alles verdankte. Theaterdirektoren, Agenten, die an ihr Millionäre geworden waren, saßen und standen herum, darunter zwei Geschäftsführer von Leichenbestattungsinstituten, die sich feindlich maßten, Lieferanten der großen Tragödin, Friseure und Schneider, Modistinnen. Schöne junge Leute, die in der Verwirrung des Tages alle Türen offen fanden, hatten sich eingeschlichen, zwei Badsische standen hinter der Tür. Blumen auf allen Tischen, im Korridor, halbverwelkt, frisch geschnitten. An den Wänden leuchteten die Portraits der Rufina in glühenden Farben: da schauerte Lady Macbeth im Nachgewand, im roten Schein der Kerze, da jammerte Hero am Meeresufer, hier stand die Rufina in roter Wallseide, mit den langen Locken ihres

berühmten kastanienroten Haars. Eine alte, schwarz gekleidete Frau, die Wirtschafterin, Sekretärin der Künstlerin, lief hin und her; es sollte, hieß es, ihre Schwester sein; sie war ein stilles, praktisches Wesen, alles Geschäftliche ging durch ihre Hand; sie war vermeint und sah übernächtigt aus. Die Sonne fiel endlich in den Salon. Die französischen Polstermöbel leuchteten in unverblichenen Farben, das vergoldete Holz glänzte. Auf einer Boulekommode holte der hämmernde Amor einer Uhr zum Schlagen aus; sein Hammer traf zehn Mal ein rotes Herz. Die Ärzte sahen sich ungeduldig um, die schwarze Frau verschwand lautlos hinter der Flügeltür, Unruhe entstand. Aloisilde Bel zuckte zusammen und schwankte. Ein Schauspieler unterbrach sich mitten in einem Witz, Lächeln, Lachen, Reden erstarrten.

Nebenan im vergoldeten Himmelbett, so breit wie lang, unter grünseidener Decke mit alten gelben Nähnägen lag die sterbende Rufina. Sie litt maßlos. Sie atmete schwer und kämpfte mit Uebelkeiten, ihr Unterleib war hoch aufgetrieben und zuckte unter Schmerzen. Seit Jahren an Opium und Morphinum gewöhnt, fand sie keine Linderung mehr durch Einspritzungen. Eine Pflegerin schob ihr einen frischen Eisbeutel unter die Bettdecke; aber sie hatte schon die Empfindung verloren und spürte ihn nicht mehr.

Sie lag da, zahnlos, den Kopf fast kahl, ein graues Köpfchen starrte auf dem Scheitel; von Schmerzen und Alter zerfurcht war ihr Greisengesichtchen ganz zusammengeschrumpft, ihr Hals war gelb und faltig, ihre Hände, einst das Entzücken der Dichter, zuckten wie fleischlose Krallen auf der Spikendecke. Ihre kleinen dunklen Augen aber waren flink und geschäftig, rollten hin und her, aber sie erfaßten kaum noch, was sie sahen. Die Wände des großen Raumes, in dem außer dem Bett nur noch Sessel um einen alten Mosaiktisch standen, waren mit alten Teppichen behangen, auf denen sich in verschollenen Farben üppige Szenen abspielten. Es war wie das Liebesleben der Rufina, das sich da um ihr Sterbebett scharte. Diese Bilder und Stellungen hatte sie kopiert, zum Leben erweckt, bereichert. Aber jetzt lag sie da, ein elendes, häßliches, widriges Stückchen Fleisch, haar- und zahnlos, die angebetete Schöne zweier Generationen. Sie nannte sich fünfundvierzigjährig; sie mußte weit über sechzig sein.

Die schwarze Frau trat an ihr Bett, liebte die Sterbende und bat sie, die Ärzte hereinzulassen. Die Rufina verstand, sie ließ ihre Augen springen, stieß die gute Hand fort, stöhnte tief und sagte — und kein Schmerz, kein Alter hatte die unaussprechliche Schönheit ihrer Stimme verletzten können — sie sagte herrisch: „Krispin, Krispin! wo ist Krispin? er soll mich zurechtmachen.“

Beim ersten Klang ihrer Stimme war hinter dem Kopfe des freistehenden Bettes eine dunkle Gestalt aufgesprungen, ein seltsames Wesen in Männertracht mit einem Weiberkopf, an dem graue Locken

herabfielen. Es war Krispin, seit zwanzig Jahren der persönliche Diener der Rufina, der sie an- und auszog, schminkte und schmückte, ihren Kostümen den rechten Faltenwurf gab, sie massierte und färbte, ihr Friseur, Masseur, Berater in einem. War er ein Mann, ein Weib? Nur die Rufina mochte es wissen. Er sprach mit Füstelstimme, hatte aber einen Manneßkörper, ohne Hüften und Brüste, einen Altweiberkopf, Frauengeschicklichkeit, Manneßenergie. Krispin betete seine Herrin an. Er warf einen Blick auf sie, den sie gleichsam auflebend beantwortete, eilte ins Toilettenzimmer nebenan und schob einen Glästisch hinein, an ihr Bett. Auf drei Platten standen Tiegel, Schachteln, Gläser, Flaichen, lagen Pinsel, Holz- und Elfenbeinstückchen, Kugeln, Bürstchen, Läppchen.

Krispin begann seine Arbeit, die die Rufina mit liebevollen Blicken verfolgte. Der Eunuch rieb, putzte, schmierte an ihrem verfallenen Gesicht. Seine Hände eilten wie Maschinen schnell und mechanisch über Stirn, Wangen, Hals, über die Arme. Unter ihnen blühte die Haut auf. Der welke Hals begann wie durchscheinender Alabaster zu leuchten, die Wangen belebten sich, rosiger Hauch überstrich sie, die Stirn glättete sich, die Augen begannen zu glänzen, die Brauen wölbten sich; die verkrümmten Hände wurden weiß mit funkelnden Nägeln. Aus einer Kristallschale nahm Krispin ein Gebiß. Schon straffte sich der verfallene Mund der Rufina. Glänzende Lippen lächelten über Perlenzähnen, Külle, Schwung kam in die Linien des strahlenden Gesichtes. Eine Perücke aus offenem, kastanienrotem Haar bedeckte den grauen, kahlen Kopf. Die Sterbende verschwand unter der bezaubernden Maske einer klassisch schönen Frau. Ihre Zuckungen störten nicht den Glanz und die Frische köstlicher Jugend.

Krispin betrachtete sie verzückt. Die Rufina lächelte, indeß ein Krampf ihren Unterleib auftrieb; sie war schöner denn je, kaum dreißigjährig.

„Fort“, sagte sie. Ihre Stimme war Musik. „Den Tisch fort. Die Ärzte herein, die Leute, alle! Die Presse dicht ans Bett, ans Fußende. Die Vorhänge am zweiten Fenster zu. Veilchen auf meine Decke. Schnell!“

Böse Blicke trafen die schwarze Frau. Krispin rollte den Tisch hinaus; die Pflegerin gab ihr einen Strauß aus hellen Veilchen und eilte an die Flügeltür. Die Exzellenz trat ein, hinter ihr der Geheimrat. Klotilde Wél drängte sich vor mit bleichem Gesicht, ihre Lippen murmelten Unverständliches. Im nächsten Augenblick war das Zimmer voll.

Die Rufina richtete sich auf, sie wies alle Hilfe ab. Sie spielte ihre letzte Szene. Wie war ihr eine Rolle so schwer gefallen. Denn sie erschraf. Was wollten alle diese Menschen? Vergessene Liebhaber, fortgeworfene Freunde, beleidigte Kollegen . . . Es konnte nur ein

Schauspiel sein, zu dem sie sich so drängten! War sie so krank? . . . Stand ihr eine Niederlage bevor, daß Klotilde Bél zu ihr kam und lauernd dastand, um sich daran zu weiden? Dort diese schlichten Damen — sie erkannte sofort den exklusiven Adel — waren sie je vorher zu ihr gekommen, in ein Haus, dessen Orgien einen Ruf hatten? Was bedeutete das alles? Das sah wie Abschied aus, wie Triumph der andern!

Sie lächelte, sie grüßte mit den Augen. Sie sprach. Ihre Stimme, in der ein fernes Beben von Angst war, war schön wie nie. Dort hinten weinte ein alter Herr. Sie sah es nicht, sie hörte es nur. Es verschwamm alles ein wenig vor ihren Augen, ihr Blick trübte sich. Aber sie lächelte in die Runde. Sie dankte den vielen Freunden für ihre Teilnahme, sie sagte, sie fühle sich wohl, in wenigen Tagen hoffe sie, wieder die Kleopatra spielen zu können, die sie neulich im dritten Akt hatte unterbrechen müssen, weil plötzliche Schmerzen sie umwarfen. Das sprach sie zum Fußende hin, wo die Presse stehen sollte. Die schwarze Frau würde schon alles richtig arrangiert haben. Aber während sie sprach, hörte sie alles genau. Ihr Gehör war so geschärft. Hörte das lautlose Murmeln der Klotilde Bé, das Flüstern der Ärzte, das ihr unheilvoll erschien, Schluchzen in den Ecken. Nun sagten die Ärzte laut, sie wollten sie untersuchen, sie möchte die andern fortschicken. Aber sie wollte nicht. Nur keine Gewißheit, nur nicht das Furchtbare, was da in ihrem Leibe war, konstatieren lassen. Sie lächelte, indeß Schmerzen in ihr rasten. Unter der Decke bäumte sich ihr Leib. Sie bezwang sich wie ein Held. Plötzlich sank sie zurück.

Eine Kampfeinsprizung belebte sie. Sie war allein mit den Ärzten und der Pflegerin, das Zimmer leer, aber nebenan hörte sie das Flüstern zahlloser Stimmen. Sie besann sich. Was war mit ihr? Hatte sie gut gespielt? Ging es ihr besser? Sie fühlte sich leicht und frei. Aber die Ärzte beugten sich über sie. In ihren Augen las sie. Ja, mit diesem selben Ausdruck hatte sie sich auf der Bühne ungezählte Male über Sterbende gebeugt. Stand es so mit ihr? . . . Eine namenlose Angst befiel sie. Sie stieß einen Schrei aus. „Beichten!“ rief sie. „Beichten!“ Seit mehr als zwanzig Jahren war sie in keiner Kirche gewesen. Die schwarze Frau, die am Kopfende gestanden hatte, atmete auf, warf einen dankbaren liebevollen Blick auf die Kranke und lief hinaus, durch das Toilettenzimmer. Die Tür blieb offen. Die Rufina, plötzlich von ihren Sünden belastet, geängstigt, sah ihr nach, sah durch die offene Tür — und richtete sich auf . . . Drinnen stand die Bél, stand Klotilde Bél und sprach auf Krispin ein, sprach eindringlich und überredend. Die Rufina begriff: Die Bél wollte ihn für sich gewinnen, wollte die Geheimnisse, die Künste, den Zauber der Rufina ergründen, wollte ihr gleich werden, von Krispin beraten und gepflegt. Und Krispin stand da und hielt den grauen Kopf gesenkt . . . Die Rufina erstarrte: Das war ihr Tod, nicht ihr Hingang, sondern die Mög-

lichkeit, daß sie ersetzt würde, daß eine andre ihre Schönheit erwarb, ihre ewige Jugend, ihre Kunst der Gebärde, des Schreiß, des Kostüms. . . . War nicht alles, alles von Krispin gekommen? Und da stand er und wollte sie verraten, töten, sie der Unsterblichkeit berauben? . . .

Liebe, Haß, Reid, Sehnsucht, überwältigten sie: „Krispin“, flüsterte sie. Wie hat Hero zärtlicher geflüstert. Der Eunuch hörte den Hauch, stürzte herein — aber schon war die Rufina umgesunken, ihr Auge brach, ihre Schultern zuckten, sie war tot.

Klotilde Bél öffnete die Flügeltüren. Sie trat mit so bleichem Gesicht ein, daß alle sich erhoben. Im selben Augenblick öffnete sich die entgegengesetzte Tür. Die erste Hofdame der Königin erschien, da Hoftrauer war, ganz in Krepp gehüllt; sie schritt vor, Klotilde Bél ihr entgegen. Die junge Tragödin sank in ihrem Hofkniz zusammen und antwortete auf die Frage der Hofdame: „Frau Gräfin, Sie müssen Ihrer Majestät berichten, daß unsere Rufina soeben gestorben ist.“ Das Schweigen darauf war furchtbarer und quälender als der gellendste Schrei. Noch in sein Grauen hinein tönte unten auf der Treppe das Glöcklein des Priesters, der mit dem Sakrament erschien. Man drängte zur Tür, aber die schwarze Frau stand plötzlich davor, kalt und streng, und sagte: „Geht, geht! Keiner hinein! Laßt sie, laßt sie!“ Ein Schluchzen erhob sich hier, heftiges Fragen dort, draußen ein Laufen. Die Lieferanten drängten sich vor. Die Presseherren waren aus dem Häuschen, man suchte die Exzellenz, aber die hatte sich hinten herum fortgestohlen. Klotilde Bél, von vielen umringt, sagte:

„Schande und Spott! Sie starb wie eine Bürgerin. Seufzte, fiel um. Kein Schrei, keine Gebärde, kein Wort. Nichts, nichts! einfach tot! Als ob sie nicht die Rufina wäre, als ob sie keine Verpflichtungen hätte! Ich, ich würde mich schämen, so zu sterben. Die kleinste Schauspielerin macht das besser! Nichts, nichts hättet Ihr profitiert, wenn Ihr dabei gewesen wäret. Ich war bereit, Tag und Nacht bei ihr zu wachen, um ihren herrlichen Tod zu erleben! Jetzt stirbt sie wie Frau Müller oder Meier. Was sage ich! jede Wädersfrau stirbt besser. Sie hat ihr ganzes Leben Lügen gestraft. Wer so stirbt, war nie Künstlerin! Durfte sie selbst in der Todesstunde vergeffen, wer sie war?“

Jemand sagte schüchtern: „Es waren ja nur die Aerzte dabei.“

Aber Klotilde Bél rief erregt: „Und wenn sie allein gewesen wäre! Ja, vor sich selbst stirbt man doch nicht einmal so kunstlos. Und wenn ich mich wie ein Tier im Walde verkriechen müßte, ich würde doch noch meinen Tod gestalten!“

Plötzlich schwieg sie: ein Gedanke kam ihr. Ja, das war's: Krispin war nicht dabei gewesen. Krispin hatte ihr nicht raten können, sie hatte diese Szene mit ihm nicht probiert. Sie war nur Künstlerin

durch ihn. Krispin! Krispin! sie mußte ihn sich erobern! Sie eilte an die Flügeltür. Sie war verschlossen. Drinnen war ein unterdrückter Lärm. Sie lief hinaus, durch den Korridor, das Toilettenzimmer. Da war die Tür offen. Im Schlafraum stand der Priester im Ornat, sein Chorknabe lag verstört auf den Knien. Die schwarze Frau starrte tränenlos auf das Bett, das in Unordnung war. Da lag die Klujina, eine geschminkte Leiche, schön und jung, und über ihr Krispin. Alles schwamm in Blut. Er hatte sich die Kehle durchgeschnitten. Sein Weibergesicht war gräßlich verzerrt, seine Augen stierten Klotilde Bél an. Sie schrie auf, stürzte hinaus, an allen vorbei, die Treppe hinab, ein Bild der Verzweiflung. Unten entfernten sich Droschken, Landauer, Autos. Menschen strömten aus dem Hause, Künstler, Liebhaber, Journalisten, junge Mädchen, Kollegen, Freunde, Feindinnen. Und schon strömten wieder andere hinein, Leichenbestatter, Gärtner, schließlich Polizei.

Rundschau

Josef Ettlinger

Ein jedes Mal, wenn der Tod irgend an unser Dasein rührt, erkennen wir bis in den Grund hinein die tiefe Ausichtslosigkeit all der fast lächerlichen Versuche, mit unsern armseligen Begriffen dem Leben und Sterben einen 'Sinn' einzureden. Jedemal — aber es gibt Fälle, deren furchtbare Sinnlosigkeit uns doch wie etwas ganz Neues überwältigt. So war es vor wenigen Wochen, als der vierundzwanzigjährige Georg Heym, das stärkste lyrische Formtalent, das sich seit langer Zeit in Deutschland gezeigt, auf dem Wannsee in ein Eisloch laufen mußte. So ist es heute wieder, weil die Kunde vom Tode eines Mannes kommt, der — schon vor Jahresfrist — auf das Sterbebett geworfen wurde, im gleichen Augenblick fast, wo er

sich anschickte, einen Posten anzutreten, zu dem er mehr als irgend ein anderer berufen war.

Josef Ettlinger sollte der literarische Chefredakteur der Frankfurter Zeitung, des wohl wichtigsten deutschen Tagesblattes, werden, und das schien einer der ganz seltenen Fälle, wo einmal der rechte Mann zur rechten Stelle kommt. Denn Josef Ettlinger war der geborene Redakteur, hatte die sehr seltene spezielle Redaktionsbegabung, die ganz etwas anderes als reines Schriftstellertalent und auch mit der Veranlagung eines temperamentvoll starken 'Herausgebers' noch nicht identisch ist. Redigieren ist Organisationsarbeit und verlangt nicht Leidenschaft, sondern Klarheit, nicht Kriegslust, sondern Friedfertigkeit, nicht Blut, sondern Wärme. Aber eben Wärme!

Nicht die indifferente Kälte eines Journalisten, dem alles gleich ist, nicht den faulen Frieden eines Unbeteiligten, sondern den regen Anteil eines Feinen, der mehr zuschauende Empfänglichkeit als zugreifende Schaffensgier hat, und dem es doch an verwaltendem Ernst, ordnender Aktivität nicht fehlt. Diese merkwürdige Mischung von teilnehmender Wärme und Neutralität, von betrachtender Ruhe und zäher Arbeitskraft besaß Ettlinger in vollkommenem Maße, und deshalb war er ein Redaktionsgenie. Und mit diesem Genie schuf er sich seine Aufgaben. Er schuf das 'Literarische Echo', das dem literarischen Arbeiter heute kaum noch entbehrlich ist und als die ganz und gar durchorganisierte Revue aller zeitgenössischen Literatur dem Forscher einst doppelt unentbehrlich sein wird. Und er schuf die Neue Freie Volksbühne mit seinem sicheren Takt, seinem klaren Ueberblick, seiner sachlichen Hingabe, seiner federnden Energie zu jener großen, stolz voranschreitenden Organisation wahrer Volkskunst, die sie heute darstellt. Die gleiche klar abgewogene Mischung von künstlerischer Hingabe und wissenschaftlicher Zurückhaltung war es, durch die er als Schriftsteller in seinem 'Benjamin Constant' dem Ideal der biographischen Form nahe kam. Das gleiche wohltemperierte, harmonische Wesen war es, das seine private Persönlichkeit so reinlich, so zuverlässig, so wohlwollend und wohlthuend wirken ließ.

Josef Ettlinger empfand, wozu ihn seine eigentlichste Begabung verpflichtete. Als ihm in Frankfurt am Main der literarisch vielleicht wichtigste Redaktionsposten

angeboten wurde, den Deutschland zu vergeben hat, opferte er schweren Herzens seine selbstgeschaffenen berliner Stellungen und ging — um keinen gesunden Augenblick mehr des neuen Amtes walten zu können. Jetzt ist er von unsäglich langen, unsäglich grausamen Leiden erlöst. Durch die Erbitterung über die tiefe Sinnlosigkeit dieses Geschicks ringt sich das wohlthätige Gedächtnis empor an einen der seltenen Menschen, die ihrem Beruf im tiefsten Sinne gewachsen und deshalb höchsten Beifalls wert sind. Julius Bah

Strindberg-Feiern

1. In Berlin

Sie hat nicht stattgefunden. Keine große Bühne Berlins hat es für nötig gehalten, sich Strindbergs an diesem Geburtstag, den ganz Schweden und sogar einige große Provinzstädte Deutschlands gefeiert haben, zu erinnern. Gewiß sind im letzten Augenblick äußere Hemmungen eingetreten, wie im Deutschen Theater der Unfall Wegeners, aber es bleibt doch eine Schande, daß sich keine andere stehende Bühne verpflichtet gefühlt hat. Wenn nicht noch die Hoffnung auf die 'Königin Christine' des Theaters in der Königgräzerstraße und vor allem auf Reinhardt's 'Totentanz' bestünde, müßte man sich Berlins schämen. Denn dann hätte seine dramatische Ehre allein das Künstlerische Theater gewahrt, das unter der Leitung von Adolf Lenz im Dezember den 'Scheiterhaufen' aufgeführt hat. Diese Vorstellung fand im Lessingtheater statt. Der Herr des Lessingtheaters selbst aber opfert andern Göttern. Gerade in diesen Strindberg-Tagen

kann er es nicht unterlassen, dem Modegötzen Karl Schönherr einen neuen Altar zu errichten. Und er hätte noch immer das Personal, um eine zum mindesten anständige Strindberg-Aufführung zustande zu bringen. Reicher könnte auch jetzt noch den 'Vater' spielen, und Rosa Bertens hätte Brahms ebenso gut bekommen können wie das Neue Volkstheater.

Diesem ist immerhin der Versuch einer Feier zu danken. Sie wurde eingeleitet durch eine Rede Gustav Landauers, der es sehr glücklich gelang, ohne die Aufnahmefähigkeit des Publikums der Neuen Freien Volksbühne zu übersteigen, das psychologische Problem Strindberg wenigstens zu berühren. Leider mußte auch dem Langmütigsten die Geduld reißten, als Karl Strecker Bruchstücke aus dem Roman 'Um offenen Meer' zum Besten gab. Ein Kritiker braucht nicht rezitieren zu können. Verantwortlich aber ist er für seinen eigenen Text: für seine Einleitungen, Ueergänge und Zwischenbemerkungen. Karl Strecker, der vorgab, die Altschees zu verachten, und ständig die Kürze der Zeit betonte, redete nur in Altschees, wurde umständlich und kam nicht vom Fleck. Es ist gewiß eine heikle Sache, einem uneingeweihten Publikum eine Vorstellung von Strindbergs Roman zu geben, und die Leitung hätte von vornherein davon absehen müssen: so peinlich aber hätte die Entgleisung nicht zu sein brauchen.

Es folgten: 'Die Stärkere' und 'Gläubiger'. Das Können der Frau Bertens steht über allem Zweifel, und gerade für Strindberg hat sie sehr viel. Aber ihre Rollen sind jetzt andere: die schar-

fen Mütter Strindbergs. Die Thella in den 'Gläubigern' gehört heute Frau Durieux. Es ist ferner zu hoffen, daß Frau Bertens ihre Kraft bald wieder in den Dienst eines Ensembles stellt. Wie jedem Schauspieler, der lange ohne Regisseur gearbeitet hat, beginnt auch ihr die Kontrolle über ihre eigenen Akzente abhanden zu kommen. Herr Robert Müller, der für Sudermann zu aufdringlich ist, war mit seinen dämonischen Grimassen und seinem intrigantenhaften Stelz gange als Gustav unmöglich. Herr Niemann gab den Mäler. Er ist wenigstens ein ringender, mühseliger, ehrlicher Schauspieler. Trotz alledem ging die Tragikomödie wie ein Weltgericht hernieder. Wie Uhrwerke sind die Menschen auseinandergeschraubt, und man sieht nur noch den toten Mechanismus. Es ist das Zerstörungswerk einer eifrigen Gerechtigkeit. Es ist der jüngste Tag. Weil an diesem Abend die Schauer des Genies über uns waren, wollen wir dem Neuen Volkstheater, das den Willen hatte, wie nach einer Tat danken. Denn die andern Theater Berlins hatten ja nicht einmal den Willen.

Herbert Jhering

2. In Wien

Ludwig Fulda ist bisher mit neunzehn Stücken im Burgtheater zu Wort gekommen, also ziemlich mit seiner gesamten dramatischen Produktion. Von den Dramen Strindbergs, und deren dürfte fast ein halbes Hundert sein, spielte das Burgtheater kein einziges. Nicht einmal die Pietät, der doch in diesem Hause neuestens vielerlei geschlachtet wird, vermochte da Wandel zu schaffen.

lehren Kunst Opfer um Opfer. Das heißt: dort spielt man klassische Stücke (in denen Herr Direktor Weisse seine Dämonie rauchen lassen kann), dort spielt man auch Dichtungen (wenn sie an irgendeiner andern Bühne bereits Erfolg gehabt), dort spielt man, unter dem Motto eines prozigen *coûte que coûte*, den 'Blauen Vogel', weil er ja, erlauben Sie mal, von Maeterlinck ist! Aber von Strindberg wurde auf der Szene des Deutschen Volkstheaters noch kein Wort gesprochen. In Wien sind es einzig und allein die Karno-Bühnen, deren Theaterzettel hie und da den Namen des größten zeitgenössischen Dichters als Autor nennen. Auch des diesjährigen Geburtsfestes Strindbergs hat sich nur Josef Karno erinnert, den Tag mit einer schönen Aufführung der 'Gläubiger' und des höfartigen Ginakters 'Mit dem Feuer spielen' gefeiert. Unter Mithilfe der vortrefflichen Frau Schroth, die ihre nervöse Energie so klug und wirksam in Szene zu setzen weiß, kam eine ausgezeichnete Wiedergabe der 'Gläubiger' zustande und eine feine, blanke Aufführung des Saturspiels. Herrn Karnos schauspielerischer Art glückten die dunkel gefärbten, von aufgespeicherter Kraft vibrierenden, hochgespannten Figuren der Strindbergschen Dramen sehr gut. Auch in dem heitern Akt fand er einen amüsanten Ton launiger, sich selbst preisgebender Empfindsamkeit. Sowohl das Lustspiel — ein gefährliches Lustspiel, das mehr eine gezähmte, zum Scherzen aufgelegte Trauödie ist, ein graziöses Raub-Geschöpf, das nur aus alter Laune nicht heißt — als auch das Drama

Immerhin: das Burgtheater ist eine kaiserliche Bühne, und Strindberg ist kein höfischer Dichter. Aber das Deutsche Volkstheater? Dort bringt man ja dermaßen starken Eindruck. Den stärken aber die 'Gläubiger'. Man unterliegt immer von neuem der prachtvollen geistigen Wildheit dieser Szenen, dem Naturschauspiel ihrer niederprasselnden, zerschmetternden Dialektik. Hier wird das Wort Tat, die Sprache Handlung. Und so weit geht die erregende, beklemmende Wucht dieser Dialoge, daß neben ihnen die dramatischen Faktionen (der Tod des Ehemannes zum Beispiel) blaß und schwächlich wirken, daß als Held des Schauspiels keine Person erscheint, sondern: ein Gedanke. Der trostige, unerbittliche, im Feuer des Erlebens gehärtete, in Marthrien geläuterte, durch Wunden und Tränen geadelte Strindberg-Gedanke.

Alfred Polgar

Der liebe Augustin
Die Klutwelle verläuft sich. Und dabei schwimmt mit fort, was überflüssig, geschmackwidrig, scheußlich, unerträglich war. Die von Zirkus, Gymnastik, Cabaret und Prokeerei geläuterte Operette, etwa 'Der liebe Augustin' von Leo Fall, ist zwar noch lange kein kleines Operetten-Kunstwerk, wie es sein soll. Also etwa: dem besseren Lustspielton sich nähernd; mit fliegenden Reden und lustatmenden Melodien; der Moral ein Schnippchen schlagend; mit etwas karikierten, aber doch auch menschlichen Rügen. Vergleichen zu schaffen, mühten sich Leute zusammen, die nicht bloß gerade das 'Nötige' haben, sondern Ueberschuß.

Im „Lieben Augustin“ hat der Komponist über die Librettisten den Sieg davongetragen. Endlich wieder einmal eine Musik, die nicht mehr zu sein vorgibt, als sie ist. Sie besitzt unverkennbar die erste Jugendfrische einer anspruchslosen melodischen Begabung und offenbart auch tüchtiges Können. Das ist sicherlich das Mindeste, was man verlangen kann. Man ist ja aber bescheiden geworden. Fall hat aus seiner ersten mißglückten Operette, dem „Rebell“, den größten Teil der Musik hierher übernommen. Da er, trotz aller Begabung, keinen Stil, kein Stilgefühl und keine persönliche Note hat, ist es ja im Grunde ganz gleich, wozu seine Musik erklingt. Er schreibt sehr flotte Marschensembles von rhythmischer Akkuratheit und macht mit dem Radeky-Marsch sogar musikalische Witze. Ganz anders wieder sind die kleinen Tanzduette, deren Melodik aus dem Volkslied und der leichteren Kunstmusik (etwa Handnscher Menuette) gewonnen ist. Sie sind eingängig, aber gleichfalls ohne persönliche Note; und eine so grazios-fokette Nummer wie der „Ringelreihen“ der „Dollarprinzessin“ ist ihm nicht gelungen. In Walzerflängen wirkt er deshalb sympathisch, weil er nicht auf der fatalen Suche nach dem Schlager um jeden Preis ist, sondern frisch weg musiziert und sich selbst daran freut. Er schießt nicht über die Rampe, bombardiert nicht mit Trommel, Becken und Pauke, sondern singt sogar manchmal recht innig (und an den alten Strauß gelehnt) vor sich hin. „Und der Himmel hängt voller Geigen“... Ja, damals fiel ihm noch etwas ein. Es ist nicht übermäßig viel.

Aber eine Hoffnung war es doch. Daß sie im Verlauf von Falls Entwicklung zunichte wurde, daß seine Erfindungen immer ärmerlicher wurden, daß ihn talentlose Librettisten auf eine schiefe Ebene brachten — das ist nur zu bedauern.

Die Aufführung des Neuen Theaters war erfreulich dezent. Die Uebertreibungen, zu denen der kleinstaatliche Operetten-Hintergrund hätte verleiten können, wurden geschickt vermieden. Höchstens im zweiten Akt wurde man an den traditionellen Operettenunsinn erinnert. Aber tatsächlich konnte man sich an der Musik schadlos halten, ohne durch den Text verletzt zu werden. Nur hätte das Männerquartett Mahner, Brand, Beer und Charles ruhig besser singen dürfen. Da es diesmal nichts zu tanzen gab, also aus Operettentänzern einmal wieder richtige Operettensänger werden sollten, fiel dieser Mangel doppelt auf. Frixi Massary versöhnte nach den Mißerfolgen, die sie seit ihrem Abgang vom Metropolitan gehabt hat, und die nur allzu begründet waren, durch ihre Zurückhaltung und ihren geschmackvollen Gesang (mit dem sie ihrem Lehrer Ludwig Mantler Ehre machte). Sie ist an dieser Stelle kein Star, aber eine sehr brauchbare Ensemblekraft. Neben ihr konnte eine junge, fast noch unbekannte Künstlerin bestehen. Else Alder wird wohl kaum eine Individualität werden. Aber sie ist von sympathischer Einfachheit und hat ein hübsches Stimmchen. Vielleicht springt mit der Zeit sogar ein Funke von dem Temperament ihrer raffigen Kollegin auf sie über.

Fritz Jacobssohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Gunnar Heiberg: Ich will mein Land verteidigen, Drama.

Urnahmen

Henri Bernstein: Der Hauptsturm, Dr. Wien, Deutsches Volksth.

Ernst v. Dohnányi: Tante Simona, Einaktige Oper, Text von Viktor Heindl. Dresden, Opernh.

Hanns Hübner: Die schwarze Hand, Schwank. Bromberg, Stadttheater; Köln, Volksth.; Düsseldorf, Vstplhs.; Leipzig, Battenberath.; Prag, Tschechisches Th. (Rubinverlag).

Richard Skowronnek: Die Generalsede, Dreiaktiges Vstpl. Berlin, Komödienh.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

1. 1. Bruno Hermann Hottenroth: Veresina, Ein deutsches Nationalspiel aus den Jahren 1806 bis 1813 in zehn Bildern. Kiel, Kaisertrone. (Kaiser).

15. 1. Wilhelm Ernst Asbed: Ringende Kräfte, Vieraktiges Schspl. Altona, Schillerth. (Kaiser).

17. 1. Edy Hoffmann: Im Bergbrunnerhof, Dreiaktiges Volksth. mit Gesang. Bremen, Thaliath. (Kaiser).

19. 1. Julius Würh: Nichtet nicht, Fünfaktiges Volksschspl. Mühlheim, Stadtth. (Kaiser).

31. 1. Max Dauthendey: Ein Schatten fiel über den Tisch, Dreiaktiges Schspl. Köln, Schsplhs.

Ludwig Dubiner: Kurzschnitz, Operette, Text von W. Springer. Reiz, Stadtth. (A. B. Schön).

4. 2. Paula Busch und Hermann Stein: Akrobaten. Vieraktiges Schspl. Bremen, Schsplhs.

Ernst Eril Eberhardt: § 217 des St.-G.-B., Dr. Hamburg, Neues Th.

5. 2. Max Epstein: Die Scheidung, Eine Szene aus einem Vstpl. Dresden, Residenzth.

6. 2. Erich Otto Aldermann: Helgogor, Dreiaktiges Schspl. Halle, Dramat. Gesellsch.

Eugen d'Albert: Die verschenkte Frau, Dreiaktige Komische Oper, Text von Rudolf Lothar nach einem Entwurf von F. Antonh. Wien, Hofoper.

7. 2. Georg Fernands: Der Soldatenfresser. Briesg, Stadtth.

2) von übersehten Werken

Charles Cuivillier: Vils Domino, Operette, Text von E. v. Gatti und Bela Jenbach. Leipzig, Altes Th.

Molière: Don Juan, Fünfaktige Kom., überseht und bearbeitet von Max Grube. Meiningen, Hofth.

Leo Tolstoi: Und das Licht scheint in der Finsternis. Drama in fünf Bildern. Berlin, Kleines Th.

3) in fremden Sprachen

Henri Bernstein: Der Hauptsturm, Dr. Paris, Gymnase.

Ludwig Biro: Der Raubritter, Dreiaktiges Schspl. Budapest, Ungarisches Th.

Sylvie Pazzari: Die Ausfähige, Oper. Paris, Komische Oper.

Jubiläen

Die fünf Frankfurter: 50, Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Zeitung und Zeitschriften

Julius Bab: Nebenrollen. VIII. Eleonore von England. Der neue Weg XLI, 5.

Paul Garin: Die Tyrannei des Bildes. Der neue Weg XLI, 5.

Curt Glaser: Der Stil der japanischen Bühne. Tag 32.

Viktor Klemperer: Ferdinand Kürnberger als dramatischer Dichter und Kritiker. Bühne und Welt XIV, 9.

Emil Ludwig: Kuriose Hamlets. Tag 28.

Ferdinand Kessel: Eine neue Freischütz-Inszenierung. Der neue Weg XLI, 5.

Richard Specht: Von der Kunst, Kritiken zu lesen. Merker III, 1.

Berthold Viertel: Novelli. Merker III, 1.

Otto Wolf: Oedipus rex und das englische Publikum. Ton und Wort II, 2.

Preis ausschreiben

Für das Preis ausschreiben der Deutschen Heimatspiele auf dem Potsdamer Naturtheater sind 79 Arbeiten eingegangen. Die Preisrichter Max Dreher, Rudolf Herzog, Alfred Palm, Ferdinand Gregori, Heinrich Schrey haben fünf Werke für preiswürdig und weitere fünf Spiele für beachtenswert erkannt. Den ersten Preis erhielt: Richard Hiede-Dresden (1000 Mark und Ehrenmedaille der Residenz Potsdam) für das Heimatspiel 'Im Morgenrot der Freiheit', den zweiten: die Schriftstellerin von Winterfeld-Barnow (600 Mark und Medaille) für den 'Schimmelreiter', den dritten: Wilhelm Fladt in Freiburg i. Br. (400 Mark und Medaille) für das Spiel 'Freiheit'. Der vierte und fünfte Preis, je ein silberner Ehrenbecher, fielen Herrn Dr. Otto Weddigen (1812 und 1813) und Herrn Paul Kapp in Heiligenbeil ('Als die Würfel fielen') zu.

Personalia

Christine Friedlein, die Altistin des karlsruher Hoftheaters, hat sich nach achtundzwanzigjähriger Tätigkeit von der Bühne zurückgezogen.

Hans und Sophie Pagay sind von der Direktion des Deutschen Thea-

ters auf sieben Monate beurlaubt worden.

Engagements

Basel (Stadtth.): Kitty Sonntag-Blume von Frankfurt a. O., 1912/14.

Berlin (Deutsches Th.): Lothar Körner von Straßburg i. E., 1912 bis 1917, Erwin Suttner vom berliner Trianonth., 1912/17.

(Komödienh.): Richard Leopold, Kessel Orla, Karl Barow, Theodor Perou, Walter Wassermann.

(Neues Schsplhs.): Lilla Durieux.

(Opernh.): Virgit Engell vom wiesbadener Hofth.

(Residenzh.): Willy Schuchardt von Frankfurt a. O. 1912/15.

Bern (Stadtth.): Emil Schleg von Blauen.

Bielefeld (Stadtth.): Charlotte Goepner von Rattowik 1912/13, Otto Klopsch von Frankfurt a. O.

Brandenburg a. d. H. (Sommertheater): Charlotte Goepner 1912.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Willy Haupt, Eleanor Painter.

Chemnitz (Vereinigte Stadtth.): J. Groa vom casseler Hofth. 1912/15.

Coburg-Gotha (Hofth.): Adolf Schumacher.

Danzig (Stadtth.): Sigmund Haag von Frankfurt a. O.

Detmold (Sommerth.): Alfred Habel, Käthe Habel-Reimers. Camilla Overbed von Osnabrück.

Detmold (Sommerth.): Camilla Overbed von Osnabrück.

Düsseldorf (Schsplhs.): Eugen Keller von Basel 1912/17.

Elberfeld (Stadtth.): Georg Bauer von Coblenz 1912/13.

Essen (Stadtth.): Georg Wörtge. Frankfurt a. O. (Stadtth.): Sascha Molden von Trier 1912/14.

Hamburg (Deutsches Schsplhs.): Conrad Holstein von Essen.

(Neues Th.): Julius Wiese.

(Stadtth.): Franziska Perrat von der berliner Komischen Oper.

Hannover (Schauburg): Marco Schwarzé.

Hertenstein (Freilichtth.): Robert Vogel von Weimar 1912.

Karlsbad (Stadtth.): Phädra Döhler von Auffig, Sommer 1912.

Kiel-Neumünster (Vereinigte Th.): Else de Hey von Cottbus, Walter Wehmann.

Königsberg (Stadtth.): H. Stieme.

Magdeburg (Stadtth.): Ernst Berner 1912/15.

Mannheim (Hofth.): Dr. Max Krüger (Dramaturg und Regisseur).

Merseburg (Tivolith.): Sybilla Elmhorst von Frankfurt a. O., Johanna Steinert von Halle.

Mülhausen i. E. (Stadtth.): Berta Hügli, Lonia Somilská 1912/14.

Nürnberg (Stadtth.): E. Rautenberg von Frankfurt a. O. 1912/14.

Todesfälle

Josef Ettlinger in Frankfurt a. M. Geboren am 22. Oktober 1869 in Karlsruhe. Begründer des literarischen Echo, Organisator der Berliner Neuen Freien Volksbühne, Feuilletonredakteur der Frankfurter Zeitung.

Hermann Troß. Mitglied des stuttgarter Hoftheaters.

Auguste v. Urff-Berny. Dramatische Sängerin am casseler Hoftheater.

Nachrichten

Der Verband der Deutschen Bühnen-Ingenieure und Bühnentechniker und die Vereinigung der technischen Bühnenvorstände, Sitz Berlin, welche beide die gleichen Ziele erstreben, haben sich zu dem 'Verband Deutscher Bühnentechniker' vereinigt. Der Verband erstrebt den Zusammenschluß aller Fachkollegen behufs Förderung und Wahrung der Standesinteressen sowie Anregung und Erweiterung der fachwissenschaftlichen Bildung. Vorsitzender des Verbandes ist Geheimrat Brandt, der Obermaschinen-direktor der berliner königlichen Schauspiele.

Das Hoftheater von Detmold ist vollständig niedergebrannt. Die Aufführungen werden vorläufig im Saal einer Sommerbühne stattfinden. Vom Personal wird niemand entlassen.

Der Ferienfonds des Deutschen Theaters, der vor sieben Jahren von dem Regisseur Berthold Held begründet worden ist, hat beschlossen, für seine Mitglieder ein Ferienheim in der Nähe Berlins zu errichten. Wegen Erwerbung des Grundstücks schweben bereits Verhandlungen.

Die Volksvorstellungen engagementsloser Schauspieler, die die Genossenschaft deutscher Bühnengenhörer in Berlin veranstaltet hat, haben wegen zu geringen Erfolgs wieder eingestellt werden müssen.

Ernst Wachler, der Besitzer des Harzer Bergtheaters, hat den Antrag der Stadt Aachen, ihre Freilicht- und Aurbühne zu leiten, angenommen.

Die Presse

Leo Tolstoi: Und das Licht scheint in der Finsternis, Drama in fünf Bildern. Kleines Theater.

Vossische Zeitung: Die Bühne hatte wenig vom Theater; einen Gottsucher, einen großen, edlen Schwärmer belauschte man in der freien Kirche, die er sich selbst errichtet hat.

Börsencourier: Eine Disputation in fünf Bildern ist dieses sogenannte Drama. Dennoch hat es vielfach gefesselt, hat es gerührt, gepackt — dennoch, oder gerade deswegen vielleicht.

Lothalanzeiger: Eine reine und wahrhafte Glaubens- und Seelentragedie.

Morgenpost: Man fühlt mit tiefer Anteilnahme, wie dieser große Mensch um diese Probleme gekämpft und gerungen hat.

Tageblatt: Man konnte erkennen, daß sich die Kunst an Tolstoi rächte und sich wider seinen eigenen Willen in das Werk bisweilen einschlich.

Die Schaubühne

viii. Jahrgang / Nummer 8
22. Februar 1912

Briefe über Kritik / von Theodor Lessing

3. An einen Kritiker

In dieser stillen Nachtstunde, wo wir zwei alleine sind, wollen wir einander die Wahrheit sagen. Kein häufiges Ereignis. Denn entweder hassen oder lieben wir uns. Aber die Wahrheit sagen über Wahrheit? Erkenntnis des Erkennens? Kritik der Kritik? Heiße das nicht Atmensollen im luftleeren Raum?

Denk an die herben Stunden, wo du die Einfachen beneidest hast. Wie oft, Versucher und Versuchter, hast Du nicht heimlich gesagt: „Ich bin durchteufelter, wissender, gefährlicher als alle.“ Wie oft gewünscht, nur für eine Stunde alles zu glauben, „was eine Kaufmannsfrau glaubt, von zwei Zentner Gewicht“. Dir ist versagt, zu fühlen, wie harmlos das Leben ist. Nur zuweilen überrascht Dich, ingrimmigen Don Quixote, ironischen Enthusiasten der Wahrheit, die wahrere Wahrheit, daß das Leben leicht, unverwickelt, gleichgültig ist. Dann schreiest Du auf und wütest gegen Dich selbst: „Warum hab' ich zu leben veräußert? Wäre ich Einer, der Räubermärchen liest mit glühenden Wangen! Wäre ich doch ein Kind, das über die Späße des Dummen August lacht aus gutem Herzen, ungedanklich und roh! Nur für eine halbe Stunde möcht' auch ich das rammkloßige, dicke Selbstgefühl haben, mit dem ein Haedel oder Ostwald dem Volk hanebüchene ‚Weltanschauung‘ vororalst; oder die bronzene Selbstgerechtigkeit, mit der irgend ein Thode oder Chamberlain, auf dem Katheder stehend, für groß, tief, schlicht sich hält, wenn er die Worte Größe, Schlichtheit und Tiefe unzüchtig im Munde führt.“ Du aber, vivisezierender Geist, bist unselig in Deiner Fähigkeit, den Größen in Herz und Hirn zu lesen, als seien sie von Glas. Du wurdest zur pessimistischen Honigbiene, die aus jeder Blüte Galle saugt; siehst das Insekt in der Rose, ehe Du Dich an ihrer Schönheit gefreut hast und sehnst Dich aus der Wahrheit. Aber wie Cassandra, frierend, fremd, wandelst Du unter fröhlichen Kindern, die lieben, spielen, zeugen und gestalten. Du bist unter ihnen das ewige Fragezeichen, aburteilend, wägend und

auswertend. Darum fehlt Dir das Notwendigste: Traumgold, Raufgold. Auch ich bin ein Liebender, aber die Liebe erstarrt unter dem Blick Deines großen, dunklen Auges, welches alles spiegelt, weiß und durchschaut und doch hilflos ist vor der eigenen Erkenntnis. Welcher Zeitgenosse hat meine Werte in Fleisch und Blut gewandelt? Wem begegnete ich, in dem mein Selbst neu auferstand? Über ein Hundert 'kritische Köpfe' hatten meine Grenze registriert, meine Mängel abgespäht, ehevor ich nur geboren ward . . .

Sie sagen: Kritik soll das Publikum erziehen. Sie sagen: Kritik soll Selbstzweck sein. Beides ist unvereinbar. Wenn ich der Urteils-kraft folge, ohne zu fragen, welches Ohr meine Bekenntnisse hört, und ob Zeit, Ort, Gelegenheit angemessen — dann geschieht immer, daß ich Künstler, Dichter, Denker preisgebe, von denen sie noch nicht einmal wissen, daß sie leben. Ich massakriere Ungeborene. Kenne ich aber meine Verantwortung und berechne das Wort für die längsten Ohren — wie könnte ich dann echt sein vor mir selbst?

Es ist wahr und schön, was Börne über Goethe, Dühring über Dante, Friedrich der Große über Shakespeare, Otto Ludwig über Schiller verdammend sagt. Lese ich aber im Berliner Tageblatt eine Plauderei über Dantes Scholastik, die ästhetische Eigensucht Goethes, die moderne 'Ueberwindung' Schillers, dann sträubt sich mir jeder Nerv. Denn nichts ist grauenhafter als richtiges Urteil im Munde solcher, die kein Recht darauf haben. Nichts qualvoller, als Menschen in Wissenschaft und Kunst über Dinge 'richtig' urteilen zu hören, zu denen sie keine notwendige Verknüpfung haben. Möchten sie von Essen und Trinken schreiben, als von Dingen, die sie innerlich viel angehen. Dann wäre ihr Urteil immer förderlich zu lesen. Aber sie sprechen auch über Gott und Tod, als handle es sich um eine Weinsorte. Woran ermittelt man das Recht auf Urteil? Daran, daß es erblutet wird. Aus dem Blut muß es kommen, nicht aus der Staatsbibliothek.

Es gibt tragikomische Kritiker, Zensuren aussteilende, erbarmungslos scharfsichtig für die Grenzen — anderer. Man findet sie (Erbeitel der Geschichte) unter leidgeschärften Defensiv-Intelligenzen, nackte Intelligenzen, ohne Atmosphäre, besessen von dem entsetzlichen Willen, immer Recht zu haben. Und sie haben immer Recht. Denn sie haben kein Kriterium als die Tatsache. Nichts aber ist so schamlos wie Tatsachen. Das ist kein guter Autor, der nicht mehr als 'Richtiges' schreibt. Man soll nur von Dingen reden, über die man als Bacchant reden kann. Selbst eine Negation hat ihre Würde am destruktiven Enthusiasmus. Nie kommt etwas an auf verstandesmäßige Evidenz. Hinter bloßer Richtigkeit muß ein Recht, hinter Sachlichkeit der Glaube, hinter dem Urteil ein Mensch stehen. Und Orbal der Menschen ist, daß sie die eigene Haut zu Markte tragen. Zuweilen auch die Haut anderer, immer die eigene. Sie müssen willens und fähig sein,

auch um ‚Bagatellen‘ (denn es gibt keine Bagatellen; alles ist symbolisch) ihren Kopf auf den Block zu legen.

Es gibt Urteile, die vertreten zu können ich mir das Recht zuspreche, und denen ich entgegentrete, wenn ein anderer sie wiederholt. Ein Verdikt, das, im Kampf von Seele zu Seele erwachsen, zu recht besteht, wandelt sich in bitter Unrecht und Unrichtigkeit, wenn es als verstandesmäßige Evidenz lieblos wiederholt wird. Um Kritiken zu verstehen, muß man den Kritiker vor sich sehen neben dem Kritisierten. Für Lesepöbel gibt es keine Kritiker und Künstler, nur Kritiken und Kunstwerke.

Kritisierbar ist alles Gemachte; das Gewordene steht jenseits der Kritik. Daher kommt es, daß produktive Naturen gegen Kritik mimosenhaft sind. Sie fühlen, daß ihre Werke nur das Gesetz der Stunde und des Reims offenbaren. Nur der Literat, der die Sache so machen kann oder anders (einen vergnügten fünften Akt oder einen tragischen fünften Akt), ist unempfindlich und kann, wie jeder Techniker, von Kritik viel lernen. Der Dichter aber gibt mit der Leistung das Selbst. Wenn die Leistung minderwertig ist, so liegt es an der Persönlichkeit, und die Persönlichkeit ist unheilbar. Darum trifft ihn Kritik in seines Lebens Mittelpunkt und selbst die psychologische Konstatierung berührt ihn wie kritischer Vorwurf. Keats ist an einer schlechten Kritik gestorben; nicht nur Keats. Hundertmal sehen wir, daß überlegene Geister vor absprechender Kritik eines Dummkopfs rasen und weinen. Und diese Empfindlichkeit ist keine Schwäche, sondern offenbart die Unrettbarkeit ihres Genies. Sie schaffen mit Notwendigkeit, Nachtwandlern ähnlich; darum ist jedes Ja für sie Leben, jedes Nein ein Tod. Nur im Technischen kann Kritik helfen. Im übrigen besteht die ganze Welt aus Menschen für mich oder gegen mich. Es gibt für schöpferische Seelen keine partielle Negation; sondern in jeder Stärke fühlen sie auch ihre ganze Schwäche, in jeder Schwäche auch wieder alle Kraft gegenwärtig.

In allen Künsten besteht mit einigem Recht ein geistiger Mittelstand. Es muß auch Götter für die kleineren Leute geben. Anders aber sollte es sein in der geistigen Kunst: der Kritik. Daß es auch „Separat-erkenntnisse für kleinere Leute“ geben muß, ist nicht verständlich. Man ist zu einem Urteil berufen, oder man ist es nicht; und nicht jeder ist zum Urteil berufen über jeden. Eine große kritische Intelligenz ist wundervoll; aber kleine kritische Intellekte sind unangenehm. Es gibt eben viele Stufen der Kunst, aber es gibt nicht viele, sondern nur eine Wahrheit über sie. Man kann daher (o, wie viele Beispiele belegen das!) ein sehr kleiner Mensch sein und dennoch irgendwie ein großer Dichter oder Künstler. Dagegen kann ein Mensch niemals kleiner sein als sein kritisches Genie. Denn die Gabe echter Urteilskraft ist zuletzt immer nur Selbstkritik. Der echte Kritiker (der auch immer der

echte Psycholog und Ethiker ist) psychologisiert und bewertet im Kern immer nur sich selbst. Die andern bieten ihm dazu Gelegenheiten. Er offenbart sich und spielt sich aus, während Dichter, Künstler sich oft nur vor den andern maskieren und verschleiern.

. . Wie ist doch jeder geneigt, das zu loben, was er zur Not auch selber machen könnte. Im Grunde sucht jeder nur Bestätigung seiner eigenen Natur und geeignete Spiegel seines Selbst. Schließlich versteht jeder nur das Congeniale. Was daher lange Arbeit und Studium erfordert, davon sind sie a priori überzeugt, daß davon zu wissen „eigentlich nicht nötig“ sei. Man beachte, mit welchen Tönungen ein kritischer Quidam von der Existenz — sagen wir: Kants oder Newtons ‚Notig‘ nimmt. „Nun ja, das mag wohl Wichtiges sein, aber das brauch‘ doch ich nicht zu wissen“. Das heißt: wovon einer de facto nichts versteht, davon ist er bei sich tröstlich überzeugt, daß es nicht so sehr zum ‚Leben‘, zur ‚Kultur‘ gehöre. Schließlich versteht jeder nur das Congeniale. (Freue dich also, wenn man dich totschweigt!)

Unter reproduktiven Künstlern — Schauspielern und Musikanten — wandelte mich zuweilen mit Grauen die Vorstellung an: Das sind Vampyre. Sie leben vom Blut der gesunden Menschen. Sie posieren und repäsentieren nur Leben, und stecken den Beifall und Ruhm ein, der den zeugenden Menschen, den Einfach-Starke und Stillen entzogen wird. Bei alledem bleiben sie leer wie ein hohler Topf, ähnlich den Frauen, die wie schön ziselierte Gefäße sind, in denen nichts steckt, als was die Phantasie des Mannes hineintut. Schlimmer aber noch packt mich dieses Grauen angesichts der tönenden Leere unsrer Besserwisser von Beruf. Ihr Typisches: das Gefühl haßt nirgendwo fest. Herr X. J. pflegte, so oft er mit mir zusammen war, über jeden ‚Kollegen‘ ganz wegwerfend zu urteilen. Das hinderte aber gar nicht, daß er sich mit jedem dieser von ihm verworfenen Kollegen reihum im Kaffeehause traf. Man weiß in literarischer Sphäre eben nie, ob zweie, die sich heute privatim und öffentlich als ‚Schädlinge‘ ausrotten, nicht morgen schieblich-friedlich zusammen Kaffee trinken und gegen einen dritten verbünden. Oder umgekehrt; sie nennen sich heute ‚Lieber Freund‘ und morgen ‚Sehr geehrter Herr‘. Und sie machen sich womöglich einen Ruhmesitel daraus, daß sie „so gar nicht empfindlich“ sind. Wer sich einmal an meinem Selbst versündigte, verlor den Zugang. Schreibemenschen aber absolvieren zu leicht.

Man lese Kritiken, welche Hebbel oder Goethe über längst vergessene kleine Dilettanten schrieben. Welcher Ernst, welche Achtung! Ueberall zeigt sich die gewaltige geistige Ueberlegenheit; aber man fühlt zugleich, daß das nicht geschrieben ist, um Ueberlegenheit zu offenbaren. Beim gemeinen Kritiker dagegen meint man, daß er nur die Feder ansetzt, um zu zeigen, was alles, und wie er alles besser weiß. Statt zu schreiben, als wäre es für Menschen, die hundert Jahre

nach seiner Geburt oder auf einem fremden Sterne leben, und denen er zum ersten Male einen Begriff des Darzustellenden übermitteln muß, beginnt er sogleich mit den kleinen Ausstellungen und Rügen. Bevor irgendwer in Deutschland weiß, daß ich am Leben bin, hat er schon aus seinen Zeitungen gelernt, daß ich längst tot sei. Darum hat der schaffende Mensch den Zeitungen gegenüber meist ein Gefühl, als handle es sich um eine Schemen- und Gespensterposse. Man denkt sich, auch wenn man dort gelobhubelt wird: Was wißt ihr denn von mir, was ich von euch? Der Teufel sollte mich doch holen, wenn ich der wäre, wofür ihr mich haltet.

Zweifellos haben es harmlose Talente am besten. Fast jeder schreibt lieber und länger über schlechte als über gute Werke. Er hat dabei besser Gelegenheit, sich auszuspielen. Auch protegiert jeder gern. Vor dem Stolz und der Stärke denkt man: „Wie? stolz ist der auch noch?! Nun, da wird er sich schon alleine durchsetzen.“ Ähnlich pflegt jeder dem sittlichen Menschen das Unmöglichste aufzuhalsen. „Du bist ja so ein ethischer Mensch — also trage.“ Und doch sind die Starken auch immer die Hilflosesten und Liebebedürftigsten. Nichts angenehmer als ein mittleres, einleuchtendes und protegierbares Talent.

Zum Schluß ein Trost: Die Bedeutung der heutigen Art Kritik kann man gar nicht genug unterschätzen. Die öffentliche Meinung, „wobon dat grote Mul open is“, wie man in Hannover sagt, ist das Gleichgültigste auf der Welt. Es ist ganz gleichgültig, was über Dich geschrieben wird, und wer es tut. Dagegen ist entscheidend, daß über Dich geschrieben wird. Mancheiner kann von der allgemeinen Mißachtung ganz komfortabel leben; manch anderer verhungert beinahe infolge der allgemeinen Achtung, deren er sich zu erfreuen hat. (Denn sie hindert ihn daran, Reime zu entfalten, die nur entwickelt, wer vogelfrei ist.) Wer liest denn überhaupt Kritiken mit Eifer und Ernst? Nur die Zunft der Meinungsmacher. Diese bildet, sprechend, schreibend und lesend, schließlich gewisse Formeln und Nomenklaturen aus, haben der Orientierung über alles und jeden. Und diese sogenannten historischen Urteile (sie sind alle falsch) gehen dann zum Privatgebrauch der Vielen in Welt-, Literatur- und Kulturgeschichten über, bis irgend einer kommt und jedes dieser Urteile nachprüfend auf den Kopf stellt. Um aber zunächst einmal ins Konversationslexikon zu kommen, ist der allgemeine Mißerfolg viel günstiger als das allgemeine Wohlwollen. Besonders ein großer Durchfall auf dem Theater, mit Zischen und Premierenskandal, hat schon manchem Dichter emporverholfen. Jeder starke Tadel macht auch irgend einen Widerspruch zugunsten des Getadelten rege. Bei der ungeheuerlichen Vergeßlichkeit des ‚modernen‘ Menschen weiß nach einigen Tagen keiner mehr, wovon die Rede war, nur: daß davon gesprochen worden ist. Eine besondere Gnade

aber ist es, wenn du einen ‚Todfeind‘ besitzest. Du hast dann wenigstens einen, der mit Sicherheit Deine neuen Bücher liest. Die allgemeine Verwendung und Billigkeit des Buchdrucks, der Stenographie, der Schreibmaschine, die allgemeine Verbreitung des Lesens und Schreibens und der schönen täglichen Gewohnheit des Redens und Urteilens haben die kritische Produktivität, die ein Vorrecht ganz weniger sein müßte, ins Unermeßliche gesteigert. In einer Stadt wie Berlin hat heute jeder Esel sein ganz richtiges Urteil. Heute wird es gelesen, morgen ist's vergessen. Was also soll's? Welch ein Narr war der arme Keats! Er starb an einer ‚schlechten‘ Kritik. Ja, wenn es noch Kritiker wären, vor denen man sich schämen möchte! Männer, an die der Beste schaffend denkt, mit dem Gefühl: Wenn auch die ganze Meute mich verkennt — mir genüge, daß dieser Eine billigen muß, was ich kann und bin . . .

Ritornelle / von Christian Morgenstern

Du warst mir heut wie aus dem Sinn geschlagen . . .
Da überkam es mich zur Dämmerstunde:
Du bist ja jetzt in meinem Leben — Du!
Du lebst es — mit? Ich darfs zu glauben wagen? . . .
Dein Antlitz grüßt von meines Kelches Grunde . . .
und schauernd trink ich mir dies Antlitz zu . . .

Ich hebe gerne Blumen auf vom Boden,
die andre achtlos fortgeworfen haben,
und gebe ihnen, was man Blumen gibt.

So sterben sie, statt kalt im Kot begraben,
doch noch den süßesten von allen Toden:
den Tod bei einem Wesen, das sie liebt.

Das Tier, die Pflanze, diese Wesen hatten
noch die un—menschliche Geduld der Erde;
da war ein Jahr, was heut nur noch Sekunde.

Jetzt geht ihr nichts mehr rasch genug vorstatten.
Der Mensch begann sein ungeduldig Werde.
Sie spürt: „Jetzt endlich kam die große Stunde,
auf die ich mich gezüchtet Jahrmillionen!
Jetzt brauch ich meinen Leib nicht mehr zu schonen,
jetzt häng ich bald als Geist an Gottes Munde.“

Aus einer Sammlung von Sonetten, Ritornellen und Liedern,
die unter dem Titel ‚Ich und Du‘ bei R. Piper & Co. in München
erscheinen.

Bassermanns Mephisto / von Herbert Ihering

Goethes Mephisto ist zu sehr auf das Wort als Wort gestellt, als daß er dem Schauspieler Gelegenheit zu verarbeitender Körpergestaltung gäbe. Die überscharfe sprachliche Pointierung hindert die mimische Pointierung. Die spitze Geistigkeit der Rolle verleitet zu auftrumpfenden Sprechkünsten. So stellte auch Rainz den Mephisto ganz auf Sprache und geistiges Temperament. Hämischer Sarkasmus schnellte die Perioden ab und schoß sie in so gebrängelter Folge auf den Gegner, daß zu mimischen Unterbrechungen kein Raum blieb. Das Wort war alles. Durch die Gehirnkraft und Sprechtechnik des Schauspielers waren die Sätze in Bewegung geraten. Aber es war, wie wenn eine ungebrochene Eisdecke, nur an den Uferändern gelöst, in das Fließen des Stromes gerissen wird. Denn in sich waren diese Perioden nicht gelockert, weil keine noch so lebendige lautliche und geistige Nuancierung auf dem Theater die Starrheit des Redeflusses durchbrechen kann. Erst die mimische Interpretation löst das Wort und macht es sinnfällig. Darum sprach von Rainzens Mephisto unmittelbar zu mir nur die persiflierende Erzählung vom großen Magen der Kirche, die er mit wütend grotesken Gebärden begleitete. Und darum steht mir Bassermann als Mephisto so viel höher, weil er scheinbar spielerisch die tausend Hemmungen des Wortes überwindet, alle sprachlichen Pointen in mimische Pointen umbichtet und die ganze Rolle in sinnliche Körpersprache übersetzt.

Das beginnt mit seinem ersten Auftritt in Faustens Stube. Fast alle Darsteller sehen in dieser Auseinandersetzung nur ein Wortgefecht zwischen Mephisto und Faust, gedichtet, um beide sofort kraß gegeneinander zu stellen, den einen als die vernichtende, den andern als die schaffende Kraft. Sie spielen die Idee der Szene, nicht die Situation. Bassermann weiß, daß Mephisto hier nicht gleich alle Karten aufdecken darf, denn er besitzt Faust ja noch nicht. Darum ist er im Anfang noch nicht sicher und fest. Er sieht sich um, er spürt die Gelegenheit aus. Er spioniert und fühlt sich in dem muffigen Mauerloch durchaus nicht heimisch. Er schnüffelt in allen Ecken; und dieser ganze Auftritt bedeutet für ihn ein Besitzergreifen vom Raume, von der Atmosphäre, in der Faust atmet. Zugleich aber ist er gedrückt und unruhig: er kann nicht hinaus. Diese Beweglichkeit nimmt den Worten ihre Eindeutigkeit. Mephisto exponiert sich nun nicht mehr selbst. Wie etwas Gleichgültiges spricht er seine Sätze nebenher. Er sieht Faust gar nicht an, seine Augen gleiten an den Wänden empor. Und doch springt manchmal ein Blick zu Faust, der Mephistos heimliche Aktivität verrät. Dann wissen wir: diese Gleichgültigkeit ist nur ein Umlauern, ein Umschleichen, ein Auskundschaften. Er wartet ab, wo sich Faust

eine Blöße gibt. Wir haben den Eindruck: nicht Faust fragt Mephisto, sondern Mephisto fragt Faust aus. Mephistos Antworten sind nicht so sehr Antworten, wie Fausts Fragen es sind. Und manchmal glauben wir fast, daß dieser Mephisto, der, nachdem er sich einmal in die Vertlichkeit gefunden hat, so gemächlich sich anbiedert, so träge sich herumflegelt, Faust zum besten hält. Selbst wenn er seinen Dämon betont, seine Höllenabgesandtheit verkündet, selbst wenn er sich als das Prinzip der Sünde, der Zerstörung, des Bösen vorstellt, scheint er mit Faust nur Scherz zu treiben. Bassermann ist schon in dieser ersten Szene so verschwenderisch reich, so vieldeutig schillernd, daß er alle Namen, die Goethe dem Mephisto nacheinander zuerteilt, gleichzeitig verdient. Er ist fahrender Scholast, Junker, Satan, Schall in einem. Ja, es gleiten schon über den Anfang die Schatten des Endes. Einen Augenblick grinst uns die Tragik des Teufels entgegen. „So viel als ich schon unternommen, ich wußte nicht ihr beizukommen, mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand; geruhig bleibt am Ende Meer und Land!“ Ohnmächtige Wut knirscht Mephisto gegen den Himmel. Er will sich aufbäumen — und bleibt doch scheu und gebückt. Er will seine Glieder spannen — und schleift doch am Boden wie ein gefesselter Sklave. Sein zerseßtes, geborstenes Organ klirrt wie Kettenrasseln. Aber er hat sich verraten. Er bricht ab: „Die nächsten Male mehr davon!“ Und mit dem Folgenden: „Gesteh ichs nur! Daß ich hinausspaziere, verbietet mir ein kleines Hindernis“ spielt er Faust die Idee des Paktess wie von selbst in die Hände. Von diesem Augenblick an ist Bassermann wie verwandelt. Jetzt schon, nicht erst nach Fausts Blutunterschrift, bei der allerdings von neuem alle Flammen höhnischen Triumphes aus ihm herausgeschlagen, ist er frei, sicher, siegesgewiß. Jetzt wachsen ihm Zauberkräfte. Mit suggestiv phantastischen, beschwörenden, lähmenden Gebärden legt er auf Faust die Last des Traumes. Dann lockt er die Ratte hervor und verschwindet.

Mit der Siegesgewißheit wächst der Uebermut seiner Gesten. Bassermann hat jetzt nicht nur schauspielerisch etwas mühelos Spielerisches, er legt auch den Mephisto selbst nun als einen leichtsinnigen Gesellen an. Der Teufel gibt sich gar nicht mehr so viel Mühe — den Menschen hat er ja doch. Er hat schon längst vergessen, daß er eben noch von der Vergeblichkeit seines Zerstörungswerkes gesprochen hat. Mit kokettem, graziös-affektiertem Tanzschritt kommt er hereingehinkt, das Mäntelchen von starrer Seide um die Schulter geworfen, den Hahnenfederhut frech in der Stirn. Aber eine einzige schwarze Locke quillt drohend fast bis an die Nasenwurzel, schwarze, dünne Haarsträhnen fallen bis auf die Schulter herab, und das Auge hat einen stehenden, grauen Glanz. In diesem Auge lauert der

Dämon, auch wenn der Baron weltmännische Gesten angenommen hat, wenn der Junker, schmierig lächelnd, frech, bequem zubringlich wird, wenn der Charlatan, der Zauberer, der Komödiant seinen Hofuspokus treibt. Und ein Komödiant ist dieser Mephisto vor allem. Ihn zwickt es, dem Schüler das Schreckbild eines verdorrten Pedanten vorzuhalten. Er hustet, er röchelt, er krächzt. Er ist fanatisch, zelotisch, toternst und bringt es dennoch fertig, sich zugleich über sich und den Schüler lustig zu machen. Er läßt asthmatisches Reuchen in prustendes Grinsen ausgehen, zwinkert mit den Augen und wechselt urplötzlich den Ton. Das Flohlied in Auerbachs Keller begleitet er auf seinem Degen wie auf einer Laute. Jeder Vers wird in ein kurzes parodistisches Nachspiel übergeleitet, das jedesmal mit einem plätzenden Lippenlaut endet. Wassermann rettet in den Mephisto den Hanswurst des Rasperletheaters hinüber. Er hat humoristische Züge vom Satan des Volksbuchs und vom Teufel des Mysterienspiels. Denn Goethe selbst hat die Spuren der alten Ueberlieferung, des alten Possenteufels nicht überall getilgt. So darf Wassermann in Gretchens Kammer den Schrank, in den er das Kästchen stellen will, mit souveräner Gebärde auf- und wieder zuspucken. So darf er im zweiten Teil, Goethe folgend, mit genießerischem Schmaßen sagen: „Wenn sich der Most noch so absurd gebärdet, es gibt zuletzt doch noch ein Wein.“ So darf er frech und deutlich in der klassischen Walpurgisnacht „die Ludersech“ pfeifen lassen. Ueberall dehnt er sich mit komödiantischem Behagen unter der Goethischen Haut, aber er zerreißt sie nie. Dieser Mephisto ist auf Fausts Reise durchs Leben oft ein burschikos ausgelassener Kumpan, denn er selbst kommt reichlich auf seine Kosten. Er kann unschuldige Kinder verkuppeln und dabei mit alten Betteln derben Unfug treiben. Er kann sich viehisch mit Rachen und Hexen herumbalgen und den possenhafte drastischen Herrn über Geister und Götter spielen. Aber aus allem Hofuspokus wachsen plötzlich Gebärden heraus, die ihren Ursprung aus irgend einer Zauberkomödie nicht verleugnen wollen und doch etwas grandios Herrisches, Ueberlegenes, Dämonisches haben. Nicht nur, daß Wassermann Wagner mit wilden, bizarren Armbewegungen bei der Kristallisierung des Homunculus hilft und so den Mephisto bei den lächerlichen Taten der Menschen als höhnisch bereitwilligen und vermögenden Schöpfer sich zeigen läßt: er hat in Auerbachs Keller bei der Besprechung der Flamme eine königlich freche Geste, die die genialste Eingebung der ganzen Rolle ist. Rechts vorn steigt leuchtend die Flamme auf, im entgegengesetzten Winkel links steht Mephisto. Die platten Bursche brüllen und toben. Ruhig, langsam, pfeifend, als ob er einen Hund kuscheln wollte, geht Mephisto auf die Flamme zu. Schon duckt sie sich. Und mit beruhigender, besänftigender, streichelnder

Handbewegung, wieder, als wenn er seinen knurrigen Haushund fraulen wollte, bringt er das Feuer unter die Erde. Dann erst sagt er leise wie zu einem Kameraden: „Sei ruhig, freundlich Element!“ Dieser eine Moment ist aus tiefstem, ursprünglichem schauspielerischen Instinkt geboren. Er bringt den ganzen Mephisto auf die Formel einer einzigen Gebärde. In ihr ist Mephistos zynische Frechheit, sein komödiantischer Hochmut, seine posierende Eitelkeit, seine Charlatannatur: er braucht den Elementen nur zu pfeifen, und schon kuscheln sie. Hinter dieser Ruhe und Sicherheit aber versteckt sich auch sein Dämon, der sich dem Feuer verwandt fühlt, sein Elementarwesen, seine Naturverbundenheit: er verkehrt mit den Elementen wie mit seinesgleichen.

Wenn Mephisto im ersten Teil nur mit den Personen des Dramas spielt, so spielt er im zweiten Teil auch mit den Zuschauern. Und es ist schön, mit welchem Takt, mit welcher Liebenswürdigkeit Bassermann aus der Handlung heraustritt und sich vom Proszenium aus ad spectatores wendet. Seine Sprache bekommt etwas ironisch Dozierendes, seine Gesten werden lehrhaft unterstreichend. Und doch ist das alles so frei, leicht und diskret, daß er jedem ein Privatissimum zu lesen scheint. Diese erklärenden, auslegenden Gebärden werden in der Szene, da Mephisto als Phorkyas kreischend zwischen Helena und ihre Mägde fährt, zu eckig ständierenden Bewegungen, die, indem sie die Gesänge des Chors spöttisch begleiten, in den steigenden und fallenden Rhythmen höhnisch das tote, starre Schema aufdecken. Die pantomimische Beweglichkeit Bassermanns, seine Erfindung illustrierender, malender Gesten, wird nur einer Szene zur Gefahr: dem Auftritt in der finsternen Galerie, der Erzählung von den Müttern. Hier kann nur unheimliche Ruhe uns an die Schauer und Geheimnisse heranzuführen. Bassermann fühlt das vielleicht auch. Aber zu dieser Unbeweglichkeit würde sein jähes, heftig umspringendes Organ schlecht passen. Denn die Worte von den Müttern können nur aufleben in einer schwebenden, dunklen, singenden, metaphysischen Stimme, die den Timbre Moissis hat. Die Gebärden, die Bassermann zu Hilfe nimmt, können neben dem suggestiven Klang dieser Worte nur arm und nüchtern wirken. Sie wirken nicht als phantastische Untermalung, sondern als verstandesmäßige, rationalistische Interpretation. In dieser lyrischen Szene mußte Bassermanns mimische Kunst versagen. An den dramatischen Auftritten des Schlusses entzündet sie sich zu gesteigerter Eindringlichkeit. Kann er in dem Augenblick, wo Faust befiehlt, Philemon und Baucis beiseite zu schaffen, kaum einen elementaren Ausbruch satanischer Schadenfreude zurückhalten, so ist er um so tiefer gestürzt, als die Engel ihm Fausts Seele entwinden. Aber wenn aus dem stöhnenden, ächzenden Schreien des geprellten Teufels etwas wie ein tiefer, echter Schmerz zu uns dringt, wenn wir zu der Empfindung

gezwungen werden: Hier ist ein Ringender widerrechtlich von einem Mächtigeren um seinen Gewinn betrogen worden, so ist Bassermann, doch viel zu instinktsicher, um eine rein tragische Szene zu spielen. Durch ohnmächtig tapfere, hilflose Gebärden rettet er diesem Ende einengrandiosen Humor. „... Gemein Gelüst, absurde Liebschaft wandelt den ausgepichteten Teufel an.“ Er schlägt sich wütend mit der Faust gegen die Stirn. Er ist der dumme Narr, der Tölpel, der sich in seinen eigenen Begierden fängt.

So führt Bassermann den Mephisto unbewußt in das primitiv Volkstümliche zurück. Und darum ist diese vieldeutige, schillernde, widerspruchsbolle und doch einheitlich geschlossene Schöpfung, die, weil sie die ganze Rolle in ein wechselndes Spiel pantomimischer Nuancen auflöst, gewiß ein bewundernswertes technisches Meisterstück ist, nicht nur das Kunststück eines mimischen Virtuosen. Sie erhält den Adel der Natur durch die hinter allem stehende zeugende Phantasie und vor allem durch jene schlichten, naiven, kindlichen Momente. Bassermann dürfte als Mephisto noch viel mehr wagen, er dürfte noch viel sprunghafter den Dämon, den Charlatan, den Kasperle, den Zauberer, den Elementargeist im Mephisto zeigen, er dürfte sich noch viel hemmungsloser über die Personen des Dramas, die Zuschauer und sich selbst lustig machen, weil er nie ironisch neben die Rolle tritt, nie sie nonchalant distanziert, sondern sich mit allen Narrenstreichen identifiziert und für sie mit dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit die Verantwortung übernimmt.

Die fünf Frankfurter / von Alfred Polgar

Ein empfindsamer Wahrer der Burgtheater-Tradition muß von Mößlers Lustspiel wohl empört sein, ein Jude geschmeichelt, ein Kritiker gereizt. Verwickelt wird die Sache nun dadurch, daß jene drei Kategorien meist zu eins verschmolzen in der Natur vorkommen. Es ergibt sich dann, als Reaktion auf ‚Die fünf Frankfurter‘: eine schmunzelnd-ärgerliche Ablehnung.

Der Einfall ist gut und lustig: die Entwicklungsgeschichte eines höchst populären Geschlechtes (Rothschild) in jener Phase zu zeigen, in der aus einer Familie eine Dynastie wird. (Und eine motivische Selbstverständlichkeit war es dann, diese Dynastie von Emporkömmlingen in sanften Konflikt mit einer Dynastie von Herabkömmlingen zu bringen.) Freilich, der Hauptreiz der Geschichte ist der, daß man weiß, um wen sich handelt. Ich glaube nicht, daß ohne dieses Relief eines weltbekannten Namens ‚Die fünf Frankfurter‘ als dramatische Lebewesen sich behaupten könnten. So aber ist der Zuschauer geneigt, das, was er von den fünf Frankfurtern a priori weiß, als ein ihm erst von der

Romödie Beigebrachtes dankbar zu empfinden. Mit der Fülle assoziativer Vorstellungen, die der Name Rothschild in ihm weckt, bereichert und belebt er die Figuren des Lustspiels, rundet sie plastisch aus, gibt ihnen die Farben der Echtheit. „Die fünf Frankfurter“ sind eine geglückte Rothschild-Spekulation. Mindestens für den Autor. Ob dem Baron Berger der verdächtig hastige Griff nach der Romödie sich lohnen wird, erscheint zweifelhaft.

Zum Teil ist der Erfolg des Lustspiels verdient. Die Zeichnung des Bankier-Quintetts, dieser fünf Finger an einer griff-festen Hand, ist Herrn Köppler wohl gelungen. Er zeigt den Begriff „jüdisches Finanzgenie“ in den Brüdern lustig gespalten. Der eine hat Energie und Wagemut, der andre die Korrektive hierzu: Phlegma und Bedachtsamkeit, der dritte das gesunde Mißtrauen, der vierte den guten kaufmännischen Instinkt und der fünfte das Phantastisch-Gefühlvolle, Anschmiegsame seiner Rasse. Alle fünf aber zeigen einen ausgeprägten Familiensinn, der in der Figur der Mutter Gudula freundlich idealisiert erscheint. Die fünf treten auf wie eine Truppe, wohlgeschulte Spezialisten ihres Faches, aufeinander abgestimmt und eingeschult, brothers im richtigen und im Varietee-Sinn. Und das ist eben das Späßige: daß sie wie ein einziges Individuum, ein fünfköpfiges Individuum, durch das Stück gehen.

Späßig in der Romödie sind ferner ein paar mild zubereitete und nach Tunlichkeit entfettete Milieu-Witze. Das (notwendig) Rituelle seines Lustspiels hat Herr Köppler mit vielem Geschick zum Verdampfen gebracht; es schwebt als Atmosphäre um die Helden des Stücks und schlägt nur selten als ausgesprochener Jargon nieder. Der gibt dann freilich die Höhepunkte des Spiels, saftige Elementarlaute, festliche, befreite und befreiende Augenblicke und geradezu knusprige Altschlüsse. So gut diese Sparsamkeit mit Naturlauten wirkt, so ist es doch unverkennbar, daß „Die fünf Frankfurter“ an ihrer Zurückhaltung ein wenig leiden. Daß die Dialekt-Posse hier im Kostüm eines deutschen Lustspiels steckt, macht sie zwar salonsfähiger (wie man sieht, sogar burgtheaterfähig), aber nicht beweglicher. Etwas Gepreßtes und Beengtes ist im Humor der ganzen Sache. Der Jargon klebt ihm im Hals. Aus Gründen der kulturhistorischen Echtheit würgt er ihn nicht ganz hinunter, aus Gründen der Feinheit bringt er ihn nicht frei auf die Zunge. Ich bin dafür, daß der Autor, für Liebhaber-Zwecke, sich zu einer gereinigten Ausgabe seines Werkes entschließe, das heißt: zu einer Fassung, in der die verfälschenden Reinigungen wieder weggeputzt sind.

Die beste und sauberste Partie der Romödie ist ihr erster Akt. Hier erfreut die liebevoll gesehene Figur der gütigen, von Macht- und Geldbrauch verschont gebliebenen Finanzkönigin-Mutter Gudula und

das Bild ihres behaglichen Kleinbürgertums, das durch seinen massiven Goldrahmen nichts von seiner Einfachheit und Reinheit verloren hat. Auch das Verhältnis der fünf Brüder zueinander, zur Mutter, zur gemeinsamen Sache ist amüsant geschildert, und der Klang vieler unsichtbarer Millionen macht zu den Vorgängen in Meier Amischels Hause eine Musik, die, für entsprechend empfindliche Nerven, dem ganzen Akt einen melodramatischen Charakter verleiht. Die Schilderung des fürstlichen Milieus, im zweiten Akt, bringt einen ziemlich steilen Abstieg, fast Absturz der Komödie. Hier wird des Verfassers Wiß trocken bis zur Sprödigkeit; und man vermüßcht die Gleichgewichtsgesetze des Dramas, die es erforderten, daß die zwei gegensätzlichen Welten des Spiels in egalere Breite und Schwere aufgebaut würden. Für die Welt Nummer Eins bringt Herr Köppler Sympathie, Kenntnis und einige ironische Ueberlegenheit mit; für die Welt Nummer Zwei nur die schriftstellerische Absicht zu all dem. Dies zeigt sich auch in der Sprache des Lustspiels: das gedrosselte Jüdisch seiner fünf Frankfurter hat mehr Luft als das hemmungslose Aristokratisch, das seine Fürstlichkeiten sprechen, und das hebräisch angehauchte Deutsch der Komödie erscheint als die lebende, ihr Fürstlich-Hochdeutsch als die weit totere Sprache.

Kritisch wird die Angelegenheit durch ihre Lösung (im dritten Akt). Salomons Tochter durchkreuzt Salomons Pläne, indem sie auf die Werbung des verschuldeten Fürsten Nein sagt und den sentimentalischen Onkel Jakob nimmt. Das ist erfreulich und rührend, aber wohl ein bißchen zu einfach. Etliche Drehungen wären dem Geist des Milieus angemessener und dem Bedürfnis des Lustspiel-Hörers nach sinnreicher Verwicklung und origineller Lösung entsprechender gewesen. Man fühlt sich geblufft durch dieses gutmütige Eingeständnis des Stücks, daß ihm die Form 'Lustspiel' nur ein Notbehelf, ein Wortwand für eine Art Sittenbild gewesen. Und es wird nachträglich noch einiger Aerger über die in jener fürstlichen Welt ausgestandene Langeweile frei, nachdem sie sich als völlig unnütz und überflüssig erwiesen hat. Gätt' ich das im zweiten Akt schon gewußt, daß ich den Abbe Höbling, den Pfalzgrafen Pittschau und die Prinzessin Schopf nicht mehr wiedersehen würde!

Ob das Köpplersche Lustspiel dem Burgtheater nützen wird, ist fraglich. Außer Frage ist, daß das Burgtheater dem Lustspiel nicht nützt. Eine Würde, eine Höhe entfernte die Vertraulichkeit. Schon diese übermäßigen Bühnenräume! Immer wird von der engen Judengass' gesprochen, in der das Waterhaus der fünf Frankfurter steht. Aber in diesem Haus sind die Zimmerchen Hallen von gigantischen Dimensionen, und wenn der Sohn von der Türe links in die Arme seiner auf dem Divan rechts placierten Mutter eilt, so ist das ein kleiner Distanzmarsch. Ähnlich weite Anläufe nimmt auch jeder

Scherz in der Darstellung des Burgtheaters. Alles ist gerade um die paar entscheidenden Nuancen zu getragen, zu umständlich, zu schwer. Nicht einen Augenblick kommt der Eindruck der Intimität, der Behaglichkeit, des ‚Heims‘ in den Stuben der fünf Frankfurter auf. Und das gehört doch wohl zum Wiß des Spiels: diese im Engsten versammelte, ins Weite wirkende Macht, diese drollige Umschließung einer ungemütlichen, weltbeherrschenden Potenz vom gemütlichsten Familiendunst.

Frau Wilbrandts Vornehmheit ist kaum ganz stilecht, aber ihr von aller Klugheit und Milde des Alters durchsüßtes mütterliches Wesen herzerquickend. Herr Urndt als Salomon, das Temperament unter den Brüdern, hat ein paar gute Augenblicke. Zur rechten Ausgestaltung der Figur gehört aber wohl ein Zug von Ueberlebensgröße, von naiver, erschreckender und lächerlicher Dämonie. Vollkommen war Herr Thimig als der Phlegmatiker im Quintett; alle Freude und Wärme des Abends hatte man ihm und seiner prächtigen Bonhomie zu danken. Herr Debrient versteht es, zum aesthetischen Nachteil der Parvenus im Stück, durchlauchtig zu sein, und Herrn Korffs lebenswürdig-witziger Leichtsinns ist charmant, trotz einem Einschlag von schnobdriger Unwiderstehlichkeit. Die übrigen wirkten mit.

Was gerade dem Baron Berger an den ‚Fünf Frankfurtern‘ so lochend erschienen ist, kann ich mir nicht recht erklären. In seiner ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ findet sich kein prinzipielles Bekenntnis zum Genre des gemäßigten Jargonstücks. Und mit der Kleist-Feier im Burgtheater hat die Aufführung der ‚Fünf Frankfurter‘ ja ebenso wenig zu tun wie jene des ‚Prinzen von Homburg‘ oder des ‚Zerbrochenen Krugs‘. Ich glaube, es war ein Versuch des Direktors, seine israelitischen Richter zu gewinnen, bei denen er nicht mit Unrecht einen ausgezeichneten Flair für die talentierte Ohnmacht vermutet, als die sich sein Regime darstellt.

Ueber die Weiber / von Egon Friedell

Man kann den Frauen nur mit zweierlei ein wirkliches Vergnügen machen: mit Geld und mit schlechter Behandlung.

Die Frauen sind keine Menschen. Das macht sie so anziehend.

Nur häßliche Frauen sind erziehungsfähig, und bei denen hat es keinen Zweck.

Vor Jungfrauen muß man sich ganz besonders in Acht nehmen, weil sie nicht unter Polizeiaufsicht stehen.

Ich verstehe nicht, wie man homosexuell sein kann. Das Normale ist doch schon unangenehm genug.

Wiener Nachwuchs / von Julius Bab

Daß es sich im jungen Wien von allerlei Talenten regt, darauf habe ich schon vor Jahresfrist an dieser Stelle hingewiesen. In diesem Jahre liegen so mannigfache Dokumente jungwienerischer Bemühungen um die dramatische Form vor, daß es sich schon verlohnt, dieser Gruppe einmal eine besondere Betrachtung zuzuwenden.

Die Vaterstadt Grillparzers hat in der vorjüngsten Generation zwei erhebliche, formbildende Talente in den Kampf um eine neue dramatische Dichtkunst geschickt. Gemeinsam ist den beiden der innerlichste Lebenskern, eben das, was wir als das Wienerische an ihnen empfinden. Spielende Skepsis und skeptische Verspieltheit; die Lust, die Wirklichkeit zu einem Märchen umzudeuten, und doch nicht die Kraft, an das Märchen, wie an etwas Wirkliches zu glauben; im kultivierten Sinnengenuss ganz gefangen sein und doch Kultur und Sinnlichkeit mit höhnischer Wollust und mystischer Gebärde immer wieder als Nichts entlarven: das ist Schnitzler wie Hofmannsthal, das ist Wien, die westöstliche Grenzstadt; die Stadt des Barock, wie sie Bahr gemalt hat, wie sie Anzengruber angeklagt hat, und wie sie von Grillparzer, Raimund und Nestroy hundertmal gedichtet worden ist. Was der Geist dieser Stadt dem Dramatiker nahe legt, ist eigentlich mehr Menschenauflösung als Menschengestaltung: diese leichtsinnigen Melancholiker, diese resignierten Epikuräer zeigen stets viel mehr, wie sich ein Mensch, ein Charakter zersetzt, auflöst unter der Hand eines Schicksals, das von außen irgendwoher an seine Seele greift, als daß sie darstellen, wie ein Mensch, ein Charakter als Schicksal wirkt, sich und andern Verhängnis bringt. Insoweit sind sie eigentlich Antidramatiker: der Mensch, der da steht und spricht, ist nicht selber Sinn und Wert, er ist nur der Schauplatz, der Durchgangspunkt für die bewegte Luft des Schicksals, das um ihn ist. Aber — wer ein Uhrwerk aufbricht, ist freilich noch kein Uhrmacher, und er gibt doch einen Blick in den inneren Mechanismus, durch dessen gründliche Kenntnis man zum Uhrmacher werden kann. Diese Menschenauflöser geben eminentes Material für neue Menschengestalten. Und in der Art, wie sie das tun, unterscheiden sich nun freilich Schnitzler und Hofmannsthal wesentlich — das heißt: auch nicht etwa absolut, aber doch im Gewichtsverhältnis, der Dominante nach. Bei Hofmannsthal dominiert das lyrisch-rhetorische Element: er hat die Gesamtstimmung ergriffen, den Grundton angeschlagen für diese melancholische Wollust des Ueberranntseins, Geworfenseins, des Vernichtetseins, und ergibt von dieser Grundmelodie bis zur psychologisch-dramatischen Unmöglichkeit jeder seiner Gestalten mit. Schnitzler hat im Grunde ein psychologisch-descriptives Talent: er stellt Thesen und belegt sie mit Beobachtungen

wie ein Franzose, zuweilen (gewiß nicht immer) bis zum völligen Tode der lyrisch-dichterischen Wirkung. Von diesen zwei verschiedenen Gaben ihrer einflußreichsten Kulturgenossen müssen die jungen Wiener ausgehen, im ganzen Doppelsinne des Wortes: einen Anfang nehmen und sich entfernen, annehmen und überwinden.

Die Nachfolge Hofmannsthals ist in Deutschland verbreiteter und bekannter. Bekannt, bis zu jenen entstellenden Vergröberungen, wo die melancholische Sprachmelodie des Wiener nur modische Schminke auf den Wangen ältester Theaterpuppen ist. Feinere und ehrlichere Geister sind aber unter der jungen wiener Generation im Gefolge Hofmannsthals zu finden. Da ist Felix Braun, unter den unzählbaren Lyrikern, die von Variationen der Hofmannsthalschen Melodie leben, zweifellos einer der Hoffnungsvollsten, der Selbständigsten; einer, der einen ganz persönlichen Ernst, eine geistige Energie, einen Willen zur Haltung, zu neuer Gefaßtheit in das singende Chaos der Neuromantik hineinbringt und damit vielleicht noch einmal zu einem neuen, eigenen Ton kommen wird. Als Dramatiker aber treibt er noch recht unfrei auf Hofmannsthalschen Bahnen, und seine Komödie, die „Till Eulenspiegels Kaisertum“ heißt (und bei Erich Reiß in Berlin erschienen ist), zeigt Spuren zu kräftiger Eigenart viel versteckter und seltener als seine Lyrik. Es ist das alte Lieblingsthema unserer Romantiker: der Bettler, der Narr, der Gaukler, tauscht mit dem Mächtigen, dem Klugen, dem Kaiser, den Platz — erst zu Spiel und Schein, dann aber wird Ernst daraus, und Schein und Wesen, Weisheit und Torheit, Groß und Gering rollen aufgelöst miteinander in den Abgrund unsrer Unwissenheit, wo die Wasser eines ungeklärten Lebensgefühls großartig brausen. (Richard Dehmel nennt so etwas ein „Wiener Lebensschneißel“.) In der Ausführung dieser Absicht verfällt nun Felix Braun in den typischen Fehler dieser innerlichen Verwandlungsstücke, der aus der undramatischen Natur des Themas folgt. Diese abenteuerlichen Platzwechsel sind nämlich in der realen Wirklichkeit so nicht zu finden — hier gäbe es nur sehr langsame, höchstens episch abzubildende Entwicklungen, die ihnen entsprechen. Will ich dergleichen in die kurze Möglichkeit eines Bühnenabends zusammendrängen, so brauche ich die symbolische Verkürzung der Wunder- und Märchenwelt — da ist alles möglich. Die psychologische Analyse aber, die Auflösung und Umsehung der Persönlichkeit, die nachher auf dieser märchenhaften Basis erfolgen soll, die ist doch wieder nur unter den ganz realen Geschöpfen einer ganz realen Welt möglich. Und so entkräftet in diesen Stücken die Folgerung die Voraussetzung. In diesem speziellen Falle kommt das so zum Ausdruck: Der Kaiser setzt in Faschingslaune den Eulenspiegel auf drei Tage zum Herrn ein, gibt ihm alle Insignien seiner Macht und wird selbst sein Narr für diese Zeit. Das ist eine Märchenmöglichkeit, die für uns gerade so lange

vorhalten wird, wie der Dichter uns auch im Märchenlande, im Lande der unbedingt harmonischen Heiterkeit festhält. Wenn aber nun aus dem Spiel Ernst wird, weil der arme Narr Eulenspiegel in Liebe zur Kaiserin entbrennt, weil in dem Bagabunden, dem Ausgestoßenen, der nie etwas besaß als die Schätze seines Gehirns, eine jähe Sehnsucht entsteht nach den Herrlichkeiten der Welt — dann sind wir plötzlich wieder mitten im Lande der Wirklichkeit und empfinden den Kaiser, der aus Spaß seine Macht, seine Krone, seine Würde, seine Frau in die Hand eines andern gibt, als eine peinliche Unmöglichkeit, und damit fällt die dramatische Illusion zusammen. Und auch mit dem theatralischen Effekt wird es, fürchte ich, nicht weit her sein, denn Brauns Eulenspiegel verlangt für seinen Geist, seinen Uebermut, seine Landstreicherlustigkeit lediglich Kredit von seinem berühmten Namen und ist in Wahrheit von seinem ersten Auftreten an ein grämlicher, alternder, strupelvoller Mann, der aus seiner Situation verzweifelt wenig lustige Einfälle, aber unendliche Anlässe zu reflektierender Lyrik in Hofmannsthals Ton zieht. Es gibt Augenblicke, groteske Schildbürgerzenen und pathetische Stimmungsmomente, die auch hier den Dichter eigener Möglichkeiten bezeugen. Aber wenn sich Eulenspiegel mit solchen Versen losreißt:

„Ich aber — wunderbar — ich fühle so
 Die Luft zwischen den Sternen um mich gehn
 Und etwas, das mich leise faßt und trägt.
 Wie Morgenflügel tragen aus dem Traum
 Wohl so entschwindet letzter Küstensaum
 Den Schiffen in die Nacht, die seehin fahren,
 Wie mir die Tage, die im Purpur waren.
 Aus dunklem Schmerz, den Wahn und Sehnsucht schlug,
 Errettet einzig alter Schwingen Flug . . .“,

so ist diese Spitze des Gedichts beinahe nur Wiederhall von Hofmannsthal — aber Spitze über einem so breiten, schwach konstruierten Bau, wie ihn der kluge Meister der Neuromantik doch nirgends hingesezt hat.

Ebenfalls von Hofmannsthal kommt Stefan Zweig her, und nicht nur mit seinem lyrischen Verston ist er ihm verpflichtet, auch mit der szenischen Geste, in der sich sein neues Drama gefällt. ‚Das Haus am Meer‘ (das als Schauspiel von zwei Teilen im Inselverlag erscheint), ist ein Lotsenhaus in einer deutschen Hafenstadt der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Der Neuromantiker sucht die einfachen Naturen, um das dumpf Zusammengedrückte alles Lebens recht fühlbar zu gestalten, und die einfachen Zivilisationen, um melancholischen Stimmungsreiz aus ihnen zu saugen; so hat Hofmannsthal in seinem vielleicht schönsten dramatischen Entwurf, dem ‚Bergwerk von Falun‘, getan. Diesen und andern Szenen verdankt Zweig sicherlich viel. Der literari-

schen Konvention der Neuromantik entspricht auch die Art, wie Zweig hier, mit scheinbar ganz objektivem Interesse, ein nur merkwürdiges, romanhaft aufgeregtes Menschen-schicksal malt, während er innerlich doch nur auf die Gelegenheit lauert, die ihm wichtigen Stimmungen gelegentlich dieses Stoffes lyrisch zu gestalten. (Wie denn auch tatsächlich der Strom Hofmannsthalscher Beredsamkeit überall die Umrisse der dargestellten Menschen überflutet und verwischt). Das Thema, zu dem sich Zweig äußern will, ist wiederum Boden, Heimat, Familie, Besitz, geordnetes Bürgertum, zuverlässige Menschlichkeit — wider Elend, Landstreicherei, Buhlschaft, Wurzellosigkeit. Die Fabel, der scheinbar sein Interesse gilt, ist die. Thomas Krüger, der Nefse des alten Vosses, hat ein schönes Weib ganz unbekannter Herkunft zu sich genommen. An einem Abend, als Soldaten mit für Amerika verkauften Rekruten ins Haus kommen, erfährt Thomas von dem Werber, daß sein Weib eine öffentliche Dirne gewesen und irgendwo entlaufen ist. Gleichzeitig wird in der Vossentwirtschaft ein Seemann, der sich eben mit neugewonnenem Vermögen für seine Familie Haus und Hof gekauft hat, betrunken gemacht und zum Rekruten gepreßt. Thomas aber, dem sein Heim unter den Füßen zerbricht, beschließt, den Unglücklichen für die Seinen zu retten, und tauscht mit ihm — geht als Soldat fort nach Amerika, obwohl sein Weib ein Kind von ihm unterm Herzen trägt. Das ist der erste Teil: ‚Der Tausch‘. Der zweite, ‚Die Heimkehr‘, ist eine Variante von ‚Enoch Arden‘. Nach zwanzig Jahren kehrt Thomas zurück und findet sein schon gealtertes Weib mit einem jungen leichtfertigen Burschen vermählt, der ihrer bereits überdrüssig ist und dafür mit ihrer zum Ebenbilde der Mutter erwachsenen Tochter anhängelt. Von diesem Wiedersehen entsetzt, gibt Thomas die letzte Hoffnung, durch sein Kind wieder zu einer Heimat zu kommen, auf und rettet das Haus wenigstens vor dem schlimmsten Schmutz, indem er mit dem zweiten Ehemann eine Bootfahrt antritt, von der beide nicht lebendig wiederkehren. Dieser zweite Teil hat keinen dramatischen Wert, weil er das Schicksal des ersten Teils in keiner Weise fortführt, vollendet, rundet, steigert, sondern nur quantitativ vermehrt, nur wiederholt. Nur wenn der Seemann, den Thomas im ersten Teil der Heimat erhält, mit dem friedlos Gewordenen in einen neuen, das Wesen der Gekränktheit irgendwie neu beleuchtenden Konflikt träte, wenn der ‚Tausch‘ verhängnisvolle Folgen für beide Teile zeigte, hätte diese Heimkehr einen Sinn. So ist es einfach ein neues Stück, das an das erste gehängt ist, ein starker Einakter, der ganz gut auch für sich gespielt werden könnte. Denn dies ist zunächst Zweigs Stärke und Ueberlegenheit gegenüber Felix Braun, daß seine Akte stark und spannend gebaut sind und, von ihren lyrischen Wucherungen abgesehen, durchaus theaterreif dastehen. Aber auch in der Sprache klingt zuweilen ein starkes, herzhaftes Gefühl für die einfachen, schönen Dinge

dieser Erde an, das nicht mehr aus romantisch spielender Melancholie, sondern aus der erfrischten Seele des Mannes zu stammen scheint, der uns den Verhaeren, den großen Ueberwinder der Romantik, den feurigen Liebhaber alles Wirklichen und Wirksamen so congenial überseht hat. Aus diesem stärkeren Pathos, das noch unsicher und unfrei durch die Hofmannsthalschen Schleier zu leuchten beginnt, wird aber vielleicht für Zweig eine Möglichkeit reinerer, dramatischer Gestaltung erwachsen. Sollen die Wiener vielleicht auf dem Umwege über den undramatischen Verhaeren ein Versdrama erhalten, das mehr als Hofmannsthalsche Szenenmelancholie ist? Die Geschichte der Kunst hat noch größere Wunder.

(Schluß folgt)

Till Eulenspiegels Kaisertum / von Felix Braun

Die vieraktige Komödie, die bei Erich Reiß erscheint, wird von Bab in dieser Nummer besprochen. Hier folgt eine Szene des ersten Aktes.

Die Komödie spielt in Schilda und im Karneval. Die Szene stellt eine Straße dar, die im nahen Hintergrund durch Häuser abgeschlossen ist. Man sieht in der Mitte das große fensterlose Rathaus, rechts daneben, nicht mehr im Prospekt, die kaiserliche Pfalz. Eine lange Spalierreihe Menschen, die sich heftig drängen, stoßen und schieben. Lärm und Geschrei. — — — — —

Zwölf lange ausschallende Schläge. Es tritt eine große Stille ein, die sich mit den lange hinhallenden, weithin vibrierenden Klängen füllt. Angespanntestes Schweigen in der Menge, keuchender Atem, Vorstrecken der Köpfe, nach und nach vereinzelt halblaute Worte. Da — reitet vorn rechts auf einem Esel in gemessenem Trab Eulenspiegel heran. Er hat einen Mantel von rotem Stoff umgeschlagen, auf dem kahlen Haupt eine Krone aus Goldpapier. Die Zügel — es sind Stride — hält er mit der einen seiner roten fleischigen Hände, die andre führt ein kurzes, kommandostabähnliches spanisches Rohr. Sein Gesicht ist ältlich, gedunsen, bartlos, mit grauen Stoppeln; seine Bewegungen, auch bei ernstesten Worten, die stereotypen Wendungen des Komikers. Wer ihn lange ansieht, gewahrt einen müden Zug um den Mund. Seine blauen Augen sind glanzlos, beim Sprechen leuchten sie oft hell auf, beim ruhigen Schauen wird der Blick oft traurig, sinkt aber dann sofort in blödes Stieren hinab. Wie er einreitet, ist beispiellose Stille. Vor dem Bürgermeister hält er; fixiert ihn lang. Der Bürgermeister macht Miene, vom Stedenpferd zu springen — es gelingt ihm nicht. Er macht ein Zeichen zur Menge, als wollte er sie auffordern, zu rufen. Niemand spricht.

Leises Gemurmel: Das war der Kaiser? Sonderbar.
Der Kaiser?

Hast du ihn so gedacht? Er ist allein!
Was ist sein Troß? Wo bleibt die Kaiserin?
Wie er nur aussieht! Also das ist er!

Bürgermeister (setzt an): Herr Kaiser —

Eulenspiegel (sich hoch im Sattel aufrichtend, mit vernichtendem Blick): Schweig! Wagst du's und sprichst vor mir?

Bürgermeister (taumelt zurück)

Eulenspiegel: Mit Art und Sitte scheinst du schlecht ver-
Man merkt, daß du die Schweine hüten mußtest, [traut.
Bevor du Schultheiß wardst. (Da der Bürgermeister erwidern will)
Schweigst du nicht still?

An mir ist jezt, zu reden, nicht an dir.

Und diese sind es, die mein Wort begehrt. (Stille. Zu den Bürgern)
Schufte von Schilda, auf die Knie vor mir. (Alle sinken lautlos auf die
Und nicht gemüßt, solange mein Zorn auf euch [Knie)

Aus meiner Rede schmetternd niederstürzt.

Seh ich euch wieder, unverschämtes Volk,
Gewandt in List und scheußlicher Verstellung,
Meister im Trug und Könige im Reid?

Seh ich euch wieder, weisestes Geschlecht,
Das Rathhaus, das ihr fensterlos erbaut,
Den Turm, von dem mein Eidam springen mußte,
Der ehrenwerte, hochberühmte Till,
Großmarschall, Großherzog zu Eulenspiegel.

Der klagte mir, als ich in Aachen war,
Was er bei euch erlitt: im finstern Kerker
Bei altem Gelfleisch und Regentwasser
Saß er ein Jahr, gefesselt Tag und Nacht —
Um eines Streichs, der euch — zum Wohle war.

Lebt keiner, dem er nicht die Frau verführt,
Selbst vor den Alten schrak er nicht zurück,
Der Sendung des Befreiers eingedenk.

Nicht guten Lohn empfang, der Gutes tat.
Schmach kam ihm zu, der großen Dienst erwies.
Schweigt! Alles dieses ist mir zu bekannt!

Der jezt mein Eidam ist, zunächst dem Thron,
Ihm schwor ichs zu mit Kreuz und Siegelring,
Daß ich die Stadt, die meinen Zorn sich schuf,
Nur als Vergeltender betreten werde.

(Finstern): Des Zehnten Habe zieh' ich ein, des Neunten
Söhne reih' ich ins Heer, des Achten Frau
Schick ich dem Sultan für den Harem zu,
Des Siebten Haus mach' ich der Erde gleich,
Den Sechsten laß' ich vierteilen, den Fünften

Gleichfalls und noch die einz'len Stüde braten,
Den Vierten hängen und den Dritten speßen.
Was übrig ist, wird schonungslos verbrannt.
Voran — das ist mein allerliebster Wunsch —
Der Bürgermeister und die Herrn vom Rat,
Samt Frauen, Kindern und dem Ingesinde . . .
Und auch nicht Zeit zum Abschied laß ich euch —
Gut ist die Tat, die rasch dem Zorne folgt —
In dieses Horn stoß ich — und eh ihr euch
Vom Boden aufhebt — (hell) füllt sich dieser Platz!

(Er stößt in eine Kindertrompete. Tiefes Schweigen)

Die Bürger (knieend; man hört sie wimmern):
Erbarmen . . . Gnade . . . Majestät . . . Erbarmen . . .
Erbarmen . . . ach! — o weh! ach Gott . . . Erbarmen . . .
Gnade! ach! Gnade! Gnade, Majestät!

(Sie rutschen auf den Knien nach vorn, umdrängen und umwimmern ihn, der unbeweglich an ihnen vorbei in die Ferne starrt. Da: Trompetengeschmetter, Kanonenschüsse. Der Kaiser reitet an der Spitze eines glänzenden Juges von links ein . . . Eulenspiegel und der Kaiser einander auf ihren Reittieren gegenüber . . . Rat und Volk auf das höchste verdußt — bei einigen Unwillen, bei den meisten Hilflosigkeit.)

Langes Schweigen)

Der Kaiser (ganz jung noch, blondes Haar und Schnurrbärtchen, weiche Bewegungen, sehr gute Augen, helle Stimme; jovial):
Sagt mir, Herr Bürgermeister, seh ich recht?
Ein fremder Fürst ist vor mir eingezogen?

Gemurmel: Wie, er ist nicht der Kaiser? Nicht der Kaiser?
Was sagt Ihr? — meint Ihr? — Freilich — Gott sei Dank!
Nun, Gott sei Dank: er ist gar nicht der Kaiser!

Bürgermeister (saßt sich endlich): Verzeihung, Majestät —
nun habe ich

Vor Aufregung Zwiebel und Salz verloren.

Kaiser (winkt ab): Schon gut — schon recht — doch sagt mir:
wer ist der?

Bürgermeister (zuckt die Achseln): Hier ritt er ein — die
Krone hatt' er auf.

(Zu Eulenspiegel grob) Wer seid Ihr? — He? — Redet, Ihr
Eselbreiter!

Volk (lauter): Wenns nicht der Kaiser ist — wer ist es denn?
Und hat mit uns geschrien und nicht der Kaiser?
Auf! Jagt ihn, haut ihn, stoß und prügelt ihn!
Bürger von Schilda — haut ihn — auf ihn ein! (Sie rücken drohend
näher)

Bürgermeister: Verzeihung, Majestät — des Volkes Zorn
 Ist schwer gereizt — erlaubt uns, daß wir ihn
 Auf eine Viertelstunde bloß durchprügeln . . .
 Dann soll die unterbrochene Begrüßung
 Schöner als je in Pracht und vollem Pomp
 Vonstatten gehen und mit Salz und Zwiebel.
 Wollt Ihr vielleicht, bis wir das Werk vollendet,
 Das Wochenblatt oder den Tagesboten,
 Auf Eurem Schimmel sitzend, lesen? He!
 Ratsbursche, hol' die Zeitungen vom Schreibtisch!
 Oh, Ihr winkt ab? Gewiß, es ist Euch lieber,
 Dem zuzusehen. Wohlan denn! Mitbürger!
 Tut euer gutes Werk, rächt eure Ehre,
 Des Kaisers Ehre rächt an dem, der dreist
 Euch und die Majestät zu schmähen wagte.
 Auf! Haut ihn! Prügelt ihn — reißt ihn herab —
 Stürzt ihn in Staub und schenkt ihm keine Strafe
 Als die: zu leben!

Alle (losgelassen): Holla, holla, he!
 Haut ihn, schmeißt ihn, werft ihn vom Esel, schlägt ihn!
 (Alle schlagen auf ihn ein) Da! da! und da! und da! und da! und da!
 Das auf dein Maul! Und das auf deinen Schädel!
 Holla — he holla! Haut ihn — schlägt ihn tot!

Kaiser (hat lachend zugeesehen, nun richtet er sich auf, hell):
 Halt! (Getümmel)

Halt! Ich sage: Halt! Nun ist's genug!
 Freilassen sag ich — oder —!

(Alle lassen von Eulenspiegel ab, nur der Metzger haut noch auf ihn ein)

Der Kaiser (sprengt auf den Metzger zu): Freigelassen!
 (Metzger haut dem Eulenspiegel noch eine allerletzte Ohrfeige herunter)
 Ich fordere Gehorsam! — In's Spalier! (Die Menge tritt scheu zurück)

Buccini und das tägliche Leben / von Hanns Fuchs

In Hamburg saß ich einmal mit einem ungeheuer braven Liebespaare — vielleicht waren sie auch verheiratet — an einem Tisch, und ich konnte hören, wie nett und ordentlich sie beredeten, daß sie am nächsten Sonntag ins Stadttheater gehen wollten, wo doch gerade die Fleischer-Edel die Elisabeth sänge, und die Stimme müsse man sehen. So wagnerten sie sich bis zum Himbeer-Eis, und die Zigeunerkapelle hatte allerlei Walzer dazu gespielt.

Und dann begann ein neues Stück —: und diesmal war es Buccinis 'Tosca'.

Mein gutes Liebespaar ließ sich zuerst gar nicht beirren. Als aber die Melodie immer blühender quoll, als Leidenschaft auf Leidenschaft erwachte, ließ sie plötzlich ihren Löffel sinken, und ihre verständigen Augen bekamen einen feuchten Schimmer, und sie sagte: „O Gott“ — so fängt in Hamburg jeder Satz an — „daß ist ja wohl Tosca, nicht?“ Und er . . . ja, mein Gott, er sah ganz entzückt zum Plafond und nickte nur und sagte gar nichts. Und dann gingen sie beide von Melodie zu Melodie mit: Liebe und Folterqual und wieder Liebe und der kalte Morgen auf dem Fort und der Tod — alles, alles schwang in ihnen nach.

Und nun waren meine beiden braven, anständigen Leute plötzlich Menschen mit heißen Herzen geworden. Der korrekte hamburger junge Mann und die anständige junge Dame: das war weggesetzt von dieser heißen Musik, wo hohe und starke Kultur wieder Natur (oder beinah schon Barbarei) geworden ist.

Heil, Buccini!

*

Vor dem schönen Hoftheater in Hannover auf der Georgstraße — König Ernst August hat es noch gebaut, und es ist noch nicht wie das Haus am berliner Gendarmenmarkt zu neuem preußischen Rokoko renoviert — spielt allwöchentlich ein paar Mal eine Militärkapelle. Das ist im Sommer stets ein gesellschaftliches Ereignis, und alles, was jung und froh ist, geht dann die schöne Straße hinauf, herab und flirtet und freut sich und hört manchmal auch auf die Musik.

Also solch ein Konzerttag wars, und ein wenig abseits von den großen Scharen standen ein paar Leutnants und schwärmten und lachten und ließen sich im Glanz ihrer Uniformen bewundern. Der 'Einzug der Götter in Walhall' störte sie gar nicht.

Und dann begann die Musik wieder. Und diesmal war es Buccinis 'Bohème'. Und wie auf Kommando waren alle still und lächelten und sannten vor sich hin.

Und einer sagte: „Jetzt kommt Mimi ins Zimmer . . . jetzt erzählt sie von ihrer Liebe . . . das Licht weht aus . . . Nun rufen die Freunde von der Straße her . . . Und jetzt: ach, das ist das Lied der Musette, und das ist das Duett im Schnee . . . und das . . . und das . . .“

Und die andern stehen und hören ganz andächtig zu. Ein jeder 'versteht' diese Musik. Denn ein jeder ist jung, und sie ist die Jugend. Ein jeder denkt an Schönes und Trauriges aus dem eigenen Leben und sieht sich und sein Herz, sein Werben, seine Liebe, sein Glückselig-Sein und sein Verzichten widergespiegelt, verklärt im Gleiten dieser Musik.

Vielleicht kennt nur der eine das Werk so genau. Aber sicher haben alle, wenn die Musik schweigt, das Gefühl, als hätten sie für eine kleine Weile ein erhöhtes Leben gelebt, als seien sie glücklich gewesen.

Heil Puccini!

*

Zweimal nur erfreuter Zuschauer, bin ich doch einmal selbst beglückter Akteur.

In der wiener Hofoper die ‚Madame Butterfly‘ zu hören, ist herrlich, wenn es auch Leute gibt, die den ‚Bergsee‘ schöner finden. Aber das schadet nichts . . . Und es macht auch gar nichts, daß sich in diesem japanischen Drama ‚Bohème‘ und ‚Tosca‘ ein wenig wiederholen . . .

Also es ist herrlich. Die Geigen singen in höchstem Wohlklang, und die Stimmen auf der Bühne machen ein wahres Wettrennen um die Schönheit des Klangs.

Und nun muß ich erzählen, daß ich in diese Vorstellung einen Menschen mitgenommen habe, den eine wunderliche Welle des Lebens zu mir herangetrieben hat. Und dieses Werk war die erste Oper, die er sah, und ich will die Wahrheit sagen: im ersten Akte schaute er mehr in dem goldenen Hause herum als nach der Bühne, und ich dachte schon, ich hätte mit diesem Experiment einen Fehler gemacht. Aber dann fing ihn die Sache ein. Er hörte mit halb geneigtem Kopfe zu, er weinte zum Schluß ein wenig, und er sagte schließlich nichts, als daß es sehr schön gewesen wäre.

Und dann drei Tage später saßen wir zusammen beim Essen in einem dalmatiner Weinhaus, wo ein elektrisches Klavier die Kunstbedürfnisse der Gäste bestreitet. Es spielt Operettenschlager, Gott erhalte Franz den Kaiser, die Marseillaise und hin und wieder den Troubadour. Man braucht also nicht besonders hinzuhören, und ich habe bis neulich dieses Instrument geradezu gehaßt.

Bis plötzlich, drei Tage nach der ‚Butterfly‘, mein Freund und Nachbar mitten in ein Musikstück hinein eine heftige Bewegung macht und nach meiner Hand greift und ganz leise, als sei es eine heilige und heimliche Sache, zu mir herflüstert: „Du, das ist doch, wo die Frauen Blumen streuen, und wo sie auf den Offizier warten. Das ist so schön.“

Und nun hörten wir beide zu, und dieser elende Kasten da mit seiner Andeutung eines melodischen Werkes brachte uns beinahe nicht nur die Erinnerung an einen Eindruck der Kunst, sondern es war wie eine Vision lebendigsten Lebens.

Heil, Puccini!

Rundschau

Das Familienkind

Das ist angeblich ein Schwanke, in Wahrheit der Autor Fritz Friedmann-Frederich. Denn daß Leute, die unverwandt auf die neue Abendunterhaltung des Neuen Schauspielhauses geblickt haben, an dem schlafmörderischen Dauerapplaus mitschuldig sind, das ist doch wohl nicht zu befürchten. Ein Fehltritt, blond, mit blauen Augen und drei Jahre alt, wird am Schluß des letzten Aktes legitimiert, ohne daß bis dahin irgendwelche Lustigkeit Platz gegriffen hätte. Es müßte gerade einer lachen können, wenn ein österreichischer Oberleutnant mit Hilfe seines Säbels einen Apfelftrudel zubereitet; oder wenn ein Hund nicht bloß Lehmann genannt, sondern sogar gesiezt wird. Aber warum nimmt man dann von solchem Vorfall überhaupt Notiz? Weil ich den frühern Malefizanten dieses Theaters, die sich über meine Lieblosigkeit beklagt haben, nachträglich zugestehen zu sollen glaube, daß sie dagegen allerdings die reinsten Skowronneß sind. Im Ernst: Wie kommt Fritz Friedmann-Frederich unter die Dichter? Als ich vor zwanzig Jahren das appetitlich angezogene Jungchen in die Sexta wallen sah, hätte ich seine Zukunft mindestens auf Seide, Plüsch oder Leder eingeschätzt. Es ist nur Papier geworden. Der genius gymnasii wird schuld sein. Das Friedrich-Werder ist die Schule der Dramatiker. Seit Oscar Blumenthal aus ihr emporgelangt ist, zieht's fast in jedem Lusttrum einen Knaben auf

die höchst verführerische Spur. Leider wird von diesem Nachwuchs größerer Wert auf Blumenthal's Tantiemen als auf seinen Dichterruhm gelegt. Der einzige Felix Jostly weiß: Der Menschheit Würde ist in meine Hand gegeben! und kann nicht umhin, sie und den guten Ruf der Anstalt zu bewahren. Die hat das um so nötiger, als ihr ja auch ein destruktives Element entsprungen ist wie der vermaledeite Kritiker S. J.

Quo vadis?

Der Möglichkeiten, aus dem Roman von Henryk Sienkiewicz eine bühnenwirksame Oper zu gewinnen, gab es viele. Auf dem flammenden Hintergrund des untergehenden Roms mit seiner Schwelgerei, seiner Ueppigkeit und seiner Fäulnis erhebt sich das Bild des erwachenden Christentums. Zwei Welten begegnen sich: hier die letzten grauenvollen Neußerungen decadenter Genußsucht, dort die ersten Zuckungen des neuen Tags. Ein grandioser Vorwurf, wie ihn die moderne Opernproduktion auf ihrer Suche nach großen Stoffen wohl brauchen könnte. Was ist daraus geworden? Eine lose und geschmacklose Folge von sechs Bildern. Ein Mischmasch von sentimentalischen Liebesgeschichten, hintertrepplerischen Effekthaschereien und blutrünstigen Zirkusbildern.

Der Weg, den Henri Cain mit seiner Verarbeitung des Romans gegangen ist, zeigt von seltenem Ungeschick. Nicht nur daß die

sechs Teile schlecht untereinander verknüpft sind — auch die einzelnen Szenen in sich sind schlecht aufgebaut. Selbst die grellste Theatermacherei erfordert wenigstens Sinnfälligkeit, Verständlichkeit der Grundlinien, Ausarbeitung eines leitenden Gedankens oder einer Idee. Hier aber zeigt sich die absolute Unfähigkeit, zu charakterisieren, im Verein mit einem Operschwulst, wie er in der an abschreckenden Beispielen wahrlich nicht armen Literatur zu den Seltenheiten gehört. Der Hauptteil einer ‚Handlung‘ dürfte wohl in der Liebe des Tribuns Vinicius zu der Geißel Thigia zu betrachten sein. Im zweiten Bild, auf den Terrassen des Palatinus kommt es zu einem Duett zwischen den Liebenden, bis plötzlich der Riese Ursus auftritt und Thigia raubt. Im dritten Bild, am Tiber-Ufer, folgt der Ueberfall auf die Zufluchtsstätte Thigias, bei dem Croton getötet wird, während Vinicius dank Thigias Hilfe am Leben bleibt. Von dieser Hilfe weiß aber niemand, und wenn sich die Liebenden dann im Velarium des Kolosseums wiederfinden und im Fieberwahn noch ein Duett singen, bleibt das, was dazwischen liegt, rätselhaft. Schließlich stürzt Vinicius in die Arena und fordert Thigia für sich: aber da ist es ganz gleich, ob er sie bekommt oder nicht. Denn hier steht auf einmal Neros Schicksal und Chilon's Verzweiflung im Vordergrund, und niemand fragt nach Thigia und Vinicius. Geschweige denn nach Petronius und Eunike, die im letzten Bild natürlich einen richtigen Operntod mit Duett und Chorbegleitung sterben.

Zu dieser Häufung teils geschmackloser, teils undurchbringlicher lebender Bilder, deren rohe Stofflichkeit sie wohl am besten in den Zirkus gewiesen hätte, erklingt Musik von einem bislang unbekannten Franzosen Jean Rouguès. Sie macht das Maß des Ekels voll. Musik hat eine besondere Kraft und hilft über Brutalitäten mancher Art fort. (Ich denke an ‚Tosca‘.) Hier aber hat sich Talentlosigkeit und Unoriginalität mit Aufdringlichkeit und Schwulst zu einer Attache auf den Geschmack gepaart, die kaum je dagewesen sein wird und nicht energisch genug zurückgewiesen werden kann. Dabei heßt dieses scheußliche Gemengsel angelernter Floskeln stellenweise die Sänger weit über ihre, über jede Kraft.

Daß dieses Schaustück mit Musik in der Kurfürsten-Oper durchfiel, wird keinem leid tun. Daß es aber überhaupt hat angenommen werden können, stellt der Urteilskraft des Direktors Moris ein schlechtes Zeugnis aus. Er wird hart arbeiten müssen, um diese Scharte auszuweken.

Fritz Jacobsohn

De Last

So heißt ein Stück von Paul Zoder, das Altonas Schillertheater auf Wunsch der hamburgischen Stabenhagen-Gesellschaft aufgeführt hat. Man wird diese Last zu andern Lasten, auf die triviale Seite legen. Zu Axel Delmars (im altonaer Stadttheater aufgeführt) friedericianischer Anecdotensammlung ‚Der eiserne Heiland‘; zu dem etwas weniger phantasielosen ‚Paragraphen 217 des Strafgesetzbuches‘ eines Mannes mit Namen Ernst Erik Eberhart (welches Stück man im Neuen

Theater zu spielen vorgab). Dennoch aber gehört Zoders Bauerndrama zu den interessanteren Bauernstücken. Im allgemeinen wirken diese Erzeugnisse auf das Gemüt wie aufgewärmter Milchkaffee (gegen den ich ein moralisches Vorurteil habe). Weil nämlich die Geschichte immer dieselbe ist und die Kunst roh. Bei Zoder wird Hinnad Jürrns, der Älteste des Bauern Jens Jürrns, unter der Last seines Verbrechens melancholisch. Wofür er es nicht schon früher gewesen ist. Er hat, gleich im ersten Akt, seinen allerdings in jeder Beziehung unglaublichen Vater totgeschlagen. Als Täter wurde der imbecile zweite Sohn des alten Bauern verurteilt und in der Irrenanstalt interniert. Im Laufe der Jahre wird der Blödsinnige vernünftig und der Bauer Hinnad Jürrns so unvernünftig, daß für ihn todbringende Gerichtsverfahren wieder aufnehmen zu lassen. Beachtenswerter als die plumpen, handgreiflichen Schwächen des Stücks scheint mir, daß der Autor versucht hat, seine Figuren zu wirklichen Charakteren zu entwickeln. Wenigstens die Frau des Bauern ist einigermaßen geraten. Mit der Zeit wird sich vielleicht aus Paul Zoder ein Autor von der Art Jakob Gordinz entwickeln; was ja freilich nicht viel ist, aber doch etwas Dienliches, sehr Aufrichtiges.

Arthur Sakheim

Aus Menschenliebe
Ein „Deutscher Kunst-Bund“ versendet den folgenden gedruckten Brief:

Wertgeschätzte Künstlerschaft!

Gestatten Sie uns, Sie ergebenst in Kenntnis zu setzen, daß

wir für Euer Hochwohlgeboren, (und gesamten Künstlertums) Disposition in unserm, am Jänner 1912 zum erstenmale erscheinenden literarisch-dramatischen, wie endlich wirtschaftlichen Kunst-Schrifttum „Dämmerung“ (das einzige in dieser Art bestehende und arbeitende) einen umfangreichsten Raumpalt zur Einschaltung Ihrer, von uns freundlichst erbetenen Rezension, betreffs Abdruckes reserviert halten zu Ihrer steten Benützung! Diese Rezension-Übersichtsstatistik Ihrer Kunsteigentümlichkeit kann auch mit Ihrem Bilde (Costümserie) usw., sowie mit Referenzadressenstelle ergänzt werden, beziehungsweise für eigene Literaturförderung, wie eben von Ihnen gewünschter Weise ausgefüllt werden! — Von anderen Interessenten, die mit der Kunst in Verbindung stehen, in Verbindung treten, wie überhaupt alles der Gesamtkunst Vorteil schaffende, in Betracht gezogen werden soll.

Dieser Weg gibt Ihnen die Möglichkeit, ohne Ihre Kunststätte nennen zu müssen, der Theaterwelt Ihre künstlerische Individualität und derzeitige Leistungsfähigkeit zu Engagement und Gastspielzwecken ohne Agentenabhängigkeit und andere Lasten zu veröffentlichen, wie unsere Bestrebung, Sie Ihrem Ziele nahe zu bringen. Ihnen Probeauftreten in unserm eigenen Theater, gewöhnlich Residenzen, dahin geht, um Ihre Künstlercarriere günstig zu beeinflussen, zu schaffen.

Der Preis dieser Rezension-abdruckerm. beträgt pro Monat 2 Mark = 2 Kronen 20 Heller und ist mit Rezensionsmaterial für die erste Erscheinung umg. einzusenden an mich.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Korfig Holm: Die Kloiber-Mädel, Lustspiel.

Richard Kehler und Willi Prager: Tante Bertha pläht, Posse mit Gesang und Tanz in einem Vorspiel und drei Akten, Musik von Walter W. Goetze. (Arion.)

Adolf Paul: Drohnen, Komödie.

Uebersetzungen

Beljaeff: Die Psyche, Deutsch von Oscar Kartoschinsky. Berlin, Komödienh.

Walter Bloem: Fluchtverdacht, Dreiaktiges Lustsp. Berlin, Komödienh.

Feruccio Busoni: Die Brautwahl, Oper. Hamburg, Stadtth.

Franz Dülberg: Cardenio, Fünfaktiges Versdrama. Nürnberg, Stadtth.

Siegfried Geyer und Paul Frank: Die große Trommel, Dreiaktige Kom. München, Lustspth.; Wien, Residenzbühne.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

8. 2. Ernst Geibing: Der Maulwurf, Dreiaktige Kom. Barmen, Stadtth.

9. 2. Paul Albers und Siegfried Elsner: Der schlaue Steuermann, Dreiaktige Operette. Biegnitz, Stadttheater.

10. 2. Wilhelm Weigand: Könige, Fünfaktiges Schspl. Breslau, Lobeth.

12. 2. Ludwig Spannuth-Bodenstedt: Im wunderschönen Monat Mai, Vieraktiges Lustsp. Halberstadt, Stadtth.

13. 2. Paul Zober: De Last,

Niederdeutsches Bauerndrama. Altona, Schillerth.

2. von übersehten Werken
Flerß und Caillabet: Primerose, Komödie. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

August Strindberg: Die Nachtigall von Wittenberg, Vorspiel. Mannheim, Hofth.

3) in fremden Sprachen

André Dumas und Charles De-comte: Esther, Dr. Paris, Odéon.

Anna Franck: Il Burschiello, Vieraktiges Dr. Florenz, Teatro Alfieri.

John Galsworthy: Die Tauben, Kom. London, Royalty Theatre.

Gunnar Heiberg: Wir wollen unser Land verteidigen, Schspl. Christiania, Nationalth.

Silvio Zambaldi: Der Myrthenkranz, Dr. Mailand, Teatro Manzoni.

Jubiläen

Eva: 50, Berlin, Neues Operettenthe.

Große Rosinen: 50, Berlin, Berliner Th.

Das kleine Café: 50: Berlin, Trianonth.

Das weite Land: 25, Berlin, Lesingth.

Neue Bücher

Ferdinand Bonn: Gesammelte Werke, in vier Bänden. Leipzig, Xenien-Verlag. 1. 494 S. 2. 481 S. 3. 476 S. 4. 448 S.

Dramen

Otto Gerhardt: Brutus und Cassius, Fünfaktiges Trauersp. 49 S. Michel Angelo, Fünfaktiges Dr. 48 S. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. Je M. 1.—.

Wilhelm Weigand: Könige, Fünf-

altiges Schspl. Leipzig, Inselverlag.
154 S. M. 3.—

Zeitung und Zeitschriften

Karl von Felner: Das Drama und sein Schöpfer. Masken VII, 11.

Ludwig Goldstein: Provinzkritik . . . ? Theater III, 12.

Adolf Heilborn: Zur Urgeschichte der Maske. Voss. Jtg. 79.

Richard Specht: Hermann Winkelmann. Merker III, 2.

Alois Ulrich: Das Ensuite-Spielen. Deutsche Bühne IV, 3.

Unterricht

Die Aufnahmeprüfung für die Marie-Seebach-Schule des königlichen Schauspielhauses findet am neunten März statt. Die Marie-Seebach-Schule gewährt hervorragend begabten Damen und Herren im Alter von sechzehn bis einundzwanzig Jahren unentgeltliche Ausbildung zum Schauspielerberufe. Anmeldungen sind bis zum dreiundzwanzigsten Februar zu richten an das Kuratorium der Marie-Seebach-Schule des königlichen Schauspielhauses zu Berlin.

Theaterbau

Die Stadtverordneten von Münster in Westfalen bewilligten den Erweiterungsbau des Stadttheaters zu einer Tonhalle. Die Kosten betragen sechshunderttausend Mark.

Zensur

In Auffig verbot die Bezirkshauptmannschaft das antikerikale Schauspiel 'Das siebente Sakrament' von Julius Hirsch.

Personalia

Der münchener Maler Hans Dülberg ist von Direktor Hans Loewenfeld zum künstlerischen Beirat und Chef des gesamten Ausstattungs-wesens an die Stadttheater Hamburg-Altona berufen worden.

Engagements

Aachen (Stadtth.): Carl Möller von Frankfurt a. O. 1912/14.

Barmen (Stadtth.): Marie Poppe von Mülhausen i. Rh., 1912/14, Antonie Boebel von Harburg.

Basel (Stadtth.): Josefina Wender von Hildesheim, 1912/14.

Berlin (Komödienh.): Ernst Behmer vom Berliner Trianonh., Otto Brodowski vom Bremer Schsplh., Ernst Dumde, Udele Hartwig, Friedrich Sterler.

(Residenzth.): Carl Frey, Hermann Selbened, Vera Witt.

Braunschweig (Hofth.): Lotte Bate.

Cöln (Opernh.): Friedrich Braun von Frankfurt a. M. (Heldenbariton), Minnie Wolter von Breslau (Soubrette).

Dessau (Kristallpalastth.): Walter Leopold von Frankfurt a. O., Sommer 1912.

Dresden (Schsplh.): Fred Vobeding, 1912/15.

Eisenach (Stadtth.): Max Carlo, Jenny Rema von Harburg.

Essen (Stadtth.): Friederike Wahl von Basel, 1912/15.

Halle (Stadtth.): Rudolf Rieth von Hildesheim, 1912/15.

Hamburg (Thaliath.): Oscar Harbel vom nürnbergischen Stadtth.

Hannover (Hofth.): Riza Bajor von Berliner Deutschen Theater.

(Schauburg): Tilly Artzt von Glogau.

Jena (Stadtth.): Ludwig Vinow von Harburg.

Königsberg (Stadtth.): Claere Dullien, 1912/15.

Liegnitz (Neuesommerth.): Paul Scarla, Ludwig Sellh von Hildesheim.

Dehnhäusen (Kurth.): Virginia Carl, Alice Rautenberg 1912.

Posen (Stadtth.): Lotte Demis, Theodor Simons von Münster i. W., 1912/14.

Potsdam (Schsplh.): Lucie Hofer von Hirschberg i. Schl., 1912/13.

Stettin (Vereinigte Th.): Fritz Dreher von Cottbus 1912/15.

Posen (Stadtth.): Lotte Demis.
Straßund (Schspth.): Otto Dnlen
von Reiffe 1912/13.

Strakburg i. E. (Unionth.): Ot-
tilie Fichtelberger, Josefine Stöbe.

Stuttgart (Schspth.): Dr. Heinz
Senger von Kiel 1912/15.

Weimar (Hofth.): Heinrich
Blende (Regisseur), Johannes Nie-
mann vom Berliner Neuen Volksth.

Wernigerode (Sommerth.): Fritz
Gerst von Cottbus, Irma Thoering
von Hildesheim.

Wiesbaden (Hofth.): Trude Vog
von Breslau, 1912/17.

Todesfälle

Mizzi Fink-Binder in Halle. Ge-
boren 1876. Operettensoubrette.

Konrad Loewe in Wien. Geboren
am 6. Februar 1856 in Proßnitz.
Mitglied des Burgtheaters.

Nachrichten

Rudolf Mittner ist dem 'Deutschen
Künstlertheater', der Sozietät von
Mitgliedern des Lessingtheaters, als
Sozietär und künstlerischer Beirat
beigetreten.

Die Direktion des Münchener
Künstlertheaters hat für den Som-
mer 1912 an Stelle von Max Rein-
hardt Direktor Alfred Palm vom
berliner Neuen Schauspielhaus für
die Leitung der Aufführungen enga-
giert. Die Saison beginnt diesmal
zugleich mit der Eröffnung der
münchener 'Gewerbefchau' Mitte Mai.
Als erstes Werk gelangt Calderons
phantastisches Festspiel 'Ueber allen
Zaubern die Liebe', neu bearbeitet,
zur Aufführung. Als zweites Stüd
bringt Palm 'Rismet', Phantasien
aus Tausend und einer Nacht, von
Eduard Knoblauch. Für die deko-
rative Ausstattung wurde Maler
Ernst Stern gewonnen.

Die viele Monate hindurch ge-
führten Verhandlungen, die Schwie-

rigkeiten der Theaterausstattungs-
firma Obronsth, Impekoben & Co.
G. m. b. H. in Berlin außergericht-
lich zu erledigen, sind jetzt endgültig
gescheitert. Es ist nunmehr der Kon-
kurs eröffnet worden. Die Passi-
ven betragen 339,000 Mark, das
Stammkapital der Gesellschaft
700,000 Mark.

Willy Martini, das langjährige
Mitglied des berliner Residenz-
Theaters, seit sechs Jahren Direk-
tor des göttinger Stadttheaters, ist
von der Großherzoglichen Kur-Kom-
mission zum Leiter des Kurtheaters
und der Naturbühnen in Badenwei-
ler ernannt worden. Die Bühne
des Kurtheaters wird modernen An-
sprüchen gemäß umgebaut und mit
neuen Dekorationen versehen.

Das Stadttheater von Greifswald
ist niedergebrannt.

Die Presse

Fritz Friedmann-Frederich: Das
Familiend, Schwanke in drei
Akten. Neues Schauspielhaus.

Wossische Zeitung: Die Erfindung
an sich ist ein kleines Kapital; aber
es verzinst sich mit einem so ge-
ringen Prozentsatz an Wiß, daß
die drei Akte auch bei bescheidensten
Ansprüchen nicht davon leben konn-
ten.

Börsencourier: Eine liebenswür-
dige Nichtigkeit.

Lokalanzeiger: Ich will mit keinem
Wort meine mutmaßliche Meinung
über diese neueste Novität verraten.

Morgenpost: Ist es ein Wunder,
wenn bei so delikatzen Genüssen das
Publikum seinen Dichter an den
Aktschlüssen mit bewundernden
Blicken und begeistertem Applaus
umfing?

Tageblatt: Mit zwei Rollen
glaubte der Meyer-Dichter für
dieses Mal sein Tagewerk vollbracht
zu haben.

Dieser Nummer liegt das Register des Halbjahrsbandes 1911 II für
die Abonnenten bei. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede
Buchhandlung und vom Verlag gratis.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reith, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 68

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 9
29. Februar 1912

Strindberg / von Willi Dünwald

Die gute Kinderstube — ihr Herren, das ist kein leerer Wahn — ist der paradiesische Zustand dieses Lebens. Wer ihn niemals genoss, bleibt ein trüber Wallfahrer durch seine Tage. Es gibt Dinge, die nur in frühester Jugend erlernbar sind: so das Lächeln, so das Spiel. Dinge, die man braucht, um den Ernst und die Schwere des Lebens überhaupt ertragen zu können. Bei Hebbels in Wesselsburen ward oft dem kategorischen Imperativ des Magens schön getan, bis er selbst dem immer wieder vorgerebeten Märchen einer Erkrankung glaubte und die Diät als das einzig Richtige, als das Zeit- und Umstandgemäße hinnahm. Bei Strindbergs in Stockholm, wo Kindtaufen und Begräbnisse, „mitunter zwei Taufen, ohne Begräbnis dazwischen“, als das Selbstverständliche abwechselten, war man aber nicht nur hungrig, sondern auch furchtsam. Der Herr Vater, dem der Knecht nur behandschuht die Stiefel putzen durfte, hatte einen Rohrstock, der sich für sein Leben gern in Schwung fühlte, und die Frau Mutter, die eine Magd gewesen und darum von Domestiken ihr Kind verpegen ließ, hatte eine Rute, die sich für ihr Leben gern surren hörte. Obgleich der Knabe August ängstlich und empfindsam war. Denn es hatte gestürmt in Haus und Familie und im Geldschrank, als die Mutter mit ihm gesegneten Leibes ging. Raum, da er den ersten Schnapper getan, fühlte er: die Luft war ihm mißgönnt. Selbst Luft, gute Luft, steht hoch im Preis, wo in den engen Raumquadraten dreier Zimmer zweiundzwanzig Lungenflügel Konsumenten sind.

Zu dem Elend des Notstandkinds kam für den Letztgeborenen die Tragik der Kinderstube. Vaterherz und Mutterherz waren von je einem Bruder besetzt; dem Eindringling stellten sich Altersvorrechte entgegen; der Unerwünschte hatte die Missetaten vorgeborener Sprößlinge als die eigenen zu sühnen. Der Prügelhund wurde scheu, bitter, verschlossen; Fußtritte wurden ihm zur Lust, zu erdulden Ungerechtigkeiten zur Notwendigkeit. Später schrie er, als „der Sohn einer Magd“, sich die Bitternis seiner Jugendverelendung aus der Seele heraus: „Herrliche, sittliche Einrichtung, heilige Familie, unantast-

bare, göttliche Stiftung, die Bürger zu Wahrheit und Tugend erziehen soll! Du angebliches Heim der Tugenden, wo unschuldige Kinder zu ihrer ersten Lüge gezwungen, wo das Selbstgefühl von engerwohnenden Egoïsmen getötet wird. Familie, du bist das Heim aller sozialen Laster, die Versorgung aller bequemen Frauen, die Unterschmiede des Familienvaters, die Hölle der Kinder!"

Aus zu kleinen Anzügen wuchs er in größere hinein, die er nicht hatte. Angekrankten Gemütes kam er in die Schuljahre, in die Zeit der schärfsten Extreme und Kontraste. Die eine Hälfte seiner Seele war indolent, verzagt und verträumt bis zur Abfuhr; die andre wegte sich aus Tatensucht und Ehrgeiz am lateinischen und griechischen Paradigma in zäher Beharrlichkeit bis zur heftigsten Ueberreizung. Es kamen ihm die Jahre, wie sie Adam kamen: Ein Loden und Rufen von irgendwo empörte sein Blut. Er glaubte, den Teufel im Leibe zu haben, und rief gegen den, weil er jung war und ein Pietist, den Herrn Jesus, nicht aber ein Weib zum Austreiber an. Und trotzdem geschah ihm, wie jedermann: des Fünfzehnjährigen erste unsinnige Liebe zu einer Dreißigjährigen war rein unsinnlich. Sie Leib! Sie Seele! Gott und der Teufel rangen sich müde in ihm, und weil der eine zäher ist als der andre und ausdauernder, schleppte ihn der Sieger in die aphroditischen Gärten mit behelmten Wächtern. Sie Leib! Sie Seele! Jahrelang blieb er inbrünstig bemüht, eine Aufhebung dieser scheinbaren, nur durch die Gesellschaftsordnung entstandenen Gegensätze zu schaffen. Sah die Unmöglichkeit einer Verständigung zwischen den beiden gleich stark Fordernden ein, ließ es sein, sich seelisch aufzusparen für große heilige Tage, die vielleicht noch kamen, vielleicht auch nicht, ließ es sein, als einsamer Priester, unersättlich und immerzu, dem Patron der Wuben und Mädels fanatisch-verschwenderisch zu opfern . . . ließ es sein, trennte, gab dem Geist, was des Geistes, dem Fleisch, was des Fleisches, kurz, liebte ohne Seele. Um Ruhe zu haben, um arbeiten zu können, steht in den „Schweizernovellen“.

So geschehen, vor- oder nachher, da sich die Zeit erfüllte und ihn der Vater, „mit einer Tasche voll Zigarren und der Aufforderung, sich selbst zu helfen“, ziehen ließ. Der Wissenschaft halber ging er nach Upsala, doch immer in Vorlesungen, die nichts kosteten. Da er aber ausrechnete, daß der eine Professor mit seiner Vorlesung über die Geschichte der Philosophie vierzig Jahre und der andre für ein Thema über Shakespeare mindestens zehn Jahre brauchen würde, um durchzukommen . . . und er selbst über so viel Zeit nicht verfügte, ließ er es sein, studierte nun, ach, Medizin mit dem Erfolg einer nichtbestandenenen Prüfung und warf sich alsdann wie ein gewisser Lessing, der Theatrologie an den Hals. Verführt von der Würde des Sages: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“. Er fühlte sich dem Hochdramatischen verpflichtet und lebte wochenlang vor der chinesischen

Mauer einer Karl-Moor-Welt, über die ihn hinüberzulassen kein Theaterdirektor verrückt genug war. Dann kroch er, von einem Ekel- und Enttäuschungsieber eingeheizt, in die Ecke eines Sofas und ließ seinen seelischen Uterus den Dichter gebären, mit dem niederzukommen nun einmal seine Bestimmung war.

Jahrelang stand er als ein kleiner Wicht in dem Sodom und Gomorrah von Welt und verkaufte, um leben zu können, eine Zeile Meinung für zehn und fünfzehn Pfennige. Dann aber wuchs er zum Rachegott heran, und verabsfolgte seine Kritik mit dem Prügel, mit-leidslos in die Gesellschaft von Galunken, Schwachköpfen und Schweinen hineinfahrend. Nicht aus purer Lust am Anklagen und Brandmarken schrieb er „Das rote Zimmer“. Ein inbrunsttiefer Aufschrei, das Finale einer lang ertragenen Not, wollte von seiner Seele los. Was empörte ihn? Das, was auch wir weder christlich-duldsam noch buddhistisch-fatalistisch hinnehmen: Die Vergewaltigung durch den Geldsack. Erlebnisse hatten den Grimm über die gesellschaftliche Ungleichheit und Ungerechtigkeit schockweise eingehamstert; er reagierte darauf, seinem Blutschlag gemäß: hitzig, gallig. Als Ankläger stand er im Licht des Tages.

. . . Vater, ist es möglich, daß . . . er glaubte, sich selbst zu erretten aus den Verstrickungen mit dunklen Mächten, und heiratete. Aber er fühlte sich gehalten, gehemmt, geknebelt . . . er sah ein, nicht menschlich an sich gehandelt, mit dieser Ehe eine der größten Albernheiten begangen zu haben. Obschon in der ersten Zeit — da sein lichtsehnstüchtiger Leib ein wenig zu Sonne kam, und er in der Mittagshelligkeit seines Glückes stand — der Zweifelnde und Pessimist alles rosenrot angesehen, sich auf Aussichten, Fragwürdigkeiten und Unwirklichkeiten eingestellt und an folgendes geglaubt hatte: An einen Idealstaat mit glatter Erledigung der Geschlechts- und Magenfrage; an eine Weltverbrüderung mit Hintwegfall aller politischen Stänkereien.

Aber auf einen Sonntag folgen sechs ordinäre Tage: je mehr er die Welt mit seinen feinen Nerven erlebte, je mehr schwand der Glaube an die Besserung der Dinge. Vielmehr sah er nun dieses scharf und deutlich: Der Mensch mit verfeinertem Organismus unterliegt dem Mitmenschen von gesundem, normalem Durchschnitt; Ausnahmefälle werden stets und immer von der Regel ausgemerzt; Differenzierte von den Einfachen mit Tierinstinkten niederbrutalisiert; über den Individualismus triumphiert immer wieder die Roheit der Masse. Kurz: das Tier im Menschen bleibt sieghaft; alle Hinausentwicklung endet in einer Sackgasse. Höchster Kulturpunkt aller Verfeinerung ist zugleich der Kulminationspunkt. Wie auf den geschlechtlichen Lustgrad höchster Potenz sofort die Ermüdung folgt, so auch in der Hinausentwicklung der Menschheit: die grausame Umkehr und Reaktion. Er erlebte die Tragödie der Menschheit: ihre Elite unterliegt und geht unter.

Den gleichen Kampf erfuhr er zwischen den Geschlechtern. Schlimm für ihn, daß er den sah. Die andern Menschen dürfen trunken sein und, sich an den Nasen haltend, hin- und hertaumeln in chaotischen Dumpfheiten. Ihm aber schrie ein Mephisto-Gott sein: „Irrtum laß los!“ ins Ohr, auf daß er erkenne, was die Menschheit narre und trüge. Er hatte, wie wir alle, in der Jugend traditionell-idealistisch vor dem Weibe gebetet und Weihrauch geschwenkt. Und noch mehr. Seine Frauenverehrung war zugleich Persönlichkeitskultus: er glaubte die Frau dem Manne ebenbürtig. Sie war ihm mehr als Verche und Singvogel, als Puppe und runder, molliger Vergnügungsgegenstand. Und obgleich er es dreimal mit der Ehe versuchte, jedesmal gewillt, die frühere Enttäuschung zu vergessen, erfuhr er immer wieder den Kontrast zwischen Idealbild und Tatsächlichkeit. Wie Don Quichotte ist er durch die Welt gezogen und fand seine Dulcinea nicht . . . denn ein richtiger Idealist verwässert und verwäscht sich nicht — starrköpfig hält er an seinem Glauben fest, aller regulierenden Erfahrung zu Trotz.

Noch einmal: den gleichen Kampf erfuhr er zwischen den Geschlechtern. Den Gott im Manne sieht er dem Tier im Weibe unterliegen; das Weib reagiert auf die durchseelte Werbung des Mannes animalisch; sie braucht die Waffen ihrer Geschlechtlichkeit in einer gemeinen Art, auf die der Mann nicht zu antworten weiß. Man lese die ‚Beichte eines Toren‘, man erinnere sich der Frau Rittmeister im ‚Vater‘, der Helene im ‚Band‘. Alle dieser Weiber sind Bestien mit roten Lippen, göttlichem Busen und einem mystischen Hüftenbezirk, und der Mann ist nicht brutal und tierisch genug, um den Kampf mit der aphroditischen Phäne aufzunehmen. Welten trennen sie. Als dem jungen Mediziner Weininger der Mephisto-Gott eine ähnliche Auerbach-Keller-Entzauberung veranstaltete, schrieb er sein Buch ‚Geschlecht und Charakter‘, ein Werk mit grausamen Endgedanken, und ging sodann freiwillig aus der Welt, auf der das Heiligste ihm entgegenstand.

Strindberg aber blieb; zäh weitersuchend das Weib nach seiner Idealform. Möglich, daß manche der entsprochen — so die Gegensätzlichkeit von Ideal und Wirklichkeit überhaupt ein Bündnis schließt; so Strindberg, der glühende unentwegte Förderer seine Ansprüche in der Realität etwas zu reduzieren vermocht hätte — aber manche, die sich willig zur Umformung in seine Gotteshand gegeben, übersah er wohl. Das Geheimnis der geschlechtlichen Anziehung — wer durchgründete es? Die katholische Gottesdreieinigkeit ist ein Kinderrebus gegen das Mysterium der Samentierchen. Und so fiel er immer wieder Teufelinnen und Dämoninnen in die Fänge und konnte nicht flug werden, weil es in dieser Hinsicht mit dem Vernunftbekommen nichts ist. Und je mehr und je öfter er sich irrte, umso heißer wurde seine Sehnsucht nach geruhfamer, lebensausfüllender Liebe. Umso höher stieg das Verlangen, das von seiner Seele geschaffene Idealbild von

Angesicht zu Angesicht zu sehen. Darum ist sein Haß, sein bekannter und so oft behohnlächelter Frauenhaß nichts anderes als Liebe, Liebe, die auf unbesonnenen, dunklen Wegen geht. Sein Haß, ihr Frauen, hat mit Verachtung nichts gemein; zur Verachtung fehlt ihm die Kälte und die Ruhe. In seinen Aufschreien hört der, der Ohren hat, zu hören, nach wie vor eine große Frauenverehrung, verbunden mit der Gebärde der Bitte: Werde, o Frau, innerhalb der Grenzen deiner Geschlechtlichkeit menschlich, persönlich, vornehm! Und noch eins ist laut in seinem Haß: Motive in Fortissimo über menschliche Armut, menschliche Schmach und menschliche Unzulänglichkeit.

Dem auf Erkenntnis haarscharf Eingestellten gipfelt sich das Leben zu einer Katastrophe hinauf. Nachdem sich ihm alles Triebhafte vergeistigt hat, findet er nicht einen Fußbreit Erde, auf dem ihm wohl sein könnte. Er sucht sich eine andre Welt, eine andre Heimat, denn irgendwo muß man sich zu Hause wissen. In Paris demütigte sich Strindberg vor Gott, gegen den er namens der Menschheit wild und lange gestritten, setzte vor sein Wahnsinnsbekenntnis „Inferno“ den Spruch: „Beuge dein Haupt, stolzer Sigambrier . . .“ und starb sodann, ein unterlegener und geschlagener Mann, am Oskultismus. Sein Leichnam lebt noch weiter, ißt und trinkt in Carlavägen zu Stockholm.

Wenn ich seine Bildnisse betrachte, gedenke ich des Wortes: Ecce homo. Das ist das Wort der Worte für ein Leben voll Passion. In seinem Antlitz bis hinauf in die unruhigen Haare zittern und schwingen die erlebten Leidenschaften nach, tief haben sich die Erkenntnisse um den schön geschwungenen Mund eingekerbt, und über den Merkmalen der Verwitterung leuchtet der Glutblick des Hasses hinweg über Raum und Zeit. Und das ist es: Er hat in unsrer Zeit gestanden, unsre Nöte und Vängnisse erlebt und unsre eigenen Befürchtungen, wie kein anderer, mit einem allerfeinsten leicht reagierenden Organismus durchlitten. Und also wurde er für den Fort- und Weiterbau europäischer Kultur zum Eckstein. Weil ein derart verlaufenes Leben den Mit- und Nachlebenden auf dem Wege der Fortentwicklung als ein Meilenstein einiger zu Ende gedachter Gedanken und zu Tiefe gefühlter Gefühle da steht. Fontane, ein wohlgeachteter Bürger, entschied nach der Lektüre der „Beichte eines Toren“, daß nur ein Schoselinski aus Rache ein solches Buch schreiben könne. Zwar bekannte er weiter: „Es bleibt aber andererseits wahr, daß man die wichtigsten Aufschlüsse, Bekenntnisse, Handlungen immer oder doch fast immer den fragwürdigsten Personen zu verdanken hat. Revolutionen gehen zum größten Teil von Gesindel, Va-banque-Spielern oder Verrückten aus; und was wären wir ohne Revolutionen!“ Als ein Stein unter Steinen schien Strindberg verworfen und ist zum Eckstein geworden.

Darum, August Strindberg, der du für und gegen diese Zeit zeugt, als Bekenner und Ankläger, streiche aus das Wort, das im Epi-

log des „Inferno“ zu lesen ist: „Hier habt ihr, meine Brüder, ein Menschenjchickfal, eins unter so vielen, und nun gebt mir zu, daß das Leben eines Menschen erscheinen kann — als ein schlechter Scherz.“ Wenn dieses dein Leben, das du uns mit entsehbender Rücksichtslosigkeit frei und offen dargelegt hast, in der Tat nichts anderes als ein schlechter Scherz gewesen sein sollte, so war es doch, will uns zuschauenden Zeitgenossen bedünken, ein überaus wertvoller Scherz.

Der Impressionismus / von Egon Friedell

1

Wollte man das Ereignis, das sich soeben in Europa vollzieht, mit einem Schlagworte bezeichnen, so könnte man es die Entdeckung der Seele nennen. Zuerst entdeckte der Mensch den Menschen, sich selbst: als abgegrenzt durch unübersteigliche Klüfte von allen übrigen Wesen, abgegrenzt von der Natur, die er nicht versteht, abgegrenzt von den Tieren, die ihn nicht verstehen, einsam, nur auf sich selbst gestellt, ohne Echo im weiten Reich des Werdens. Dies muß ein ungeheures Ereignis gewesen sein, es ist prähistorisch, und wir können seine tieferschütternde, umwühlende Wirkung nur von fernher ahnen: in gewissen grausamen, selbstzerstörerischen, sehnsuchtsvollen Mysterienkulten der Alten, in denen der Mensch sich als losgerissen von der Natur erkennt und ihr nachtrauert. Es war nur die negative Seite, die er erkannt hatte, und darum war diese Wendung ein tragisches Geschehnis und ihr Gefühlsausdruck eine tiefe Wehmut um den unwiederbringlich verlorenen Zustand der Tierheit. Es folgte, schon im Lichte der Historie, die Entdeckung des Individuums, die auch eine Losreißung war, aber diesmal eine selbstgewollte und freudig empfundene. Bisher hatte sich der Mensch nur als Gattung empfunden, als Teil und Glied irgend eines höheren Ganzen, der civitas dei oder des heiligen römischen Reichs oder der Zunft und Kaste, in der er wirkte, zuletzt als Menschheitsbürger, um in dieser letzten sublimiertesten Form der Gebundenheit den Begriff aufzulösen. Aber er hatte inzwischen das Alleinsein gelernt und das Glück des Alleinseins. Der Mensch, abgegrenzt als Mikrokosmos nicht bloß von der Natur, sondern auch von allen übrigen Menschen, ganz für sich, aber eine Welt für sich: das ist die große Errungenschaft des Individualismus.

Indes: jeder geistige Prozeß ist unendlich, und obschon man im ersten Rausch dieser außerordentlichen Entdeckung glaubte, nun den Gipfel der Selbsterkenntnis und der Freiheit genommen zu haben, so begann sich doch allmählich, zunächst nur in dunklen Regungen des Unterbewußtseins, eine neue Differenzierung herauszubilden. Es stellte sich heraus, daß auch das Individuum selbst nichts in sich Gle-

ches, nichts Unveränderliches und Ganzes ist, daß es noch unterdiffe-
 renziert ist. Die menschliche Seele als ein Vielsaches, als eine Art
 Gesellschaftsstaat von Unterseelen und Gegenseelen, die in stetem
 labilen Gleichgewicht gegeneinander stehen, das war die neue Ent-
 bedung. Damit im Zusammenhang stand die Entdeckung der Irratio-
 nalität der Seele, ihrer Unberechenbarkeit und Unentwirrbarkeit und
 die Anfänge einer Art psychologischer Infinitesimal- und Differential-
 rechnung, einer Seelenmikroskopie, die erkennt, daß gerade die un-
 scheinbarsten, dem freien Auge gar nicht mehr sichtbaren Verände-
 rungen und Unterschiede das ausmachen, was man Seelenleben nennt.
 Schon Leibniz hatte, seiner Zeit weit vorausseilend, den Begriff der
 „perception petite“ eingeführt, der unendlich kleinen Vorstellung, und
 damit einer Psychologie vorgearbeitet, die erst jetzt ihre Anfänge ent-
 widelt. Er hatte bereits erkannt, daß die an der äußersten Grenze
 der Sichtbarkeit stehenden Seelenregungen, die psychologischen Inte-
 grale gleichsam, die im Halbdunkel liegenden Tatsachen unseres Seelen-
 lebens die belangreichsten sind, denn sie enthalten die Kräfte, die den
 tiefsten Kern unsres Wesens bilden. Ähnlich Dichtenberg, welcher
 schrieb: „Ueber nichts wünsche ich mehr die geheimen Stimmen den-
 kender Köpfe gesammelt zu lesen, als über die Materie von der Seele;
 die lauten, öffentlichen verlange ich nicht, die kenne ich schon. Allein
 die gehören nicht sowohl in eine Psychologie, als in eine Statuten-
 sammlung“ — und der zur Theorie die Praxis fügte, indem er in
 einer Fülle subtilster und bizarrster Selbstbeobachtungen eine Schärfe
 und Unerbittlichkeit der Autobiographie erreichte, die von seiner Zeit
 gar nicht verstanden wurde. Er hat die Seelenkunde zum ersten Mal
 wissenschaftlich betrieben als einen Zweig der empirischen Anthro-
 pologie, gegründet auf Beobachtung und Experiment, freilich nicht in
 Form physikalischer Messungen und logarithmischer Reihen, die nie
 in die Tiefe führen, sondern wissenschaftlich durch den Geist der Ob-
 jektivität und Exaktheit. Und zu derselben Zeit entdeckte der tief-
 sinnige Hamann den Menschen als „coincidentia oppositorum“, als die
 Tatsache gewordene Vereinigung der Gegensätze, die Mitte zwischen
 Tier und Engel, die leibhaftige fleischgewordene Kontradiktion, das
 wandelnde Paradoxon. Und diese neue Bestätigung der Uferlosigkeit
 und Undurchbringlichkeit, ja Sinnlosigkeit des menschlichen Wesens
 wirkte hier zum ersten Male nicht als Selbstvornwurf, sondern als Reiz.

Indes: solche Vorahnungen bleiben immer nur Gemeingut der
 wenigen Wissenden, eine esoterische Lehre, so lange nicht die Wirk-
 lichkeit ihren Namenszug darunter setzt. Ich meine: so lange nicht
 der Mensch im breiten Querschnitt, der statistische Mensch gleichsam,
 so ist, wie die Theorie ihn längst erkannt hat. Dieser Mensch ist
 heute zum ersten Mal auf die Bühne des Lebens getreten, er befindet

sich nicht mehr in den psychologischen Altentücken der Seelenanatomien, sondern auf der Straße und im realen Dasein. Der typische Mensch von heute ist allmählich so geworden, wie ihn die Kenner längst vor-
 außerkannt hatten. Der Mensch des achtzehnten Jahrhunderts kommt uns heute genau so simpel übersichtlich, grob skelettiert und erstaunlich einfach vor, wie diesem der Mensch des Mittelalters erschien. 'Individuum' ist für uns heute eine ebenso rohe und primitive Bezeichnung, wie es vor hundertfünfzig Jahren das Wort 'Mensch' überhaupt war. Jene Menschen des achtzehnten Jahrhunderts hatten es noch sehr gut im Verhältnis zu uns, sie lebten viel einfacher, sie lebten sich; aber uns ist das 'Ich' ebenso unter den Händen verschwunden, wie ihnen der 'Staat' oder die 'Gesellschaft'. Es war eine von den Zeiten, in denen man ein neues Koordinatensystem findet, und das sind immer höchst glückliche Zeiten. Dieses Koordinatensystem war höchst sicher und scharf um einen Punkt gelegt: das Individuum. Es ist schwer begreiflich zu machen, wenn man es nicht spürt: aber von allen diesen vorbildlichen Figuren jener Zeit: von Werther, von Rousseau, vor allem vom Menschen, wie ihn Kant konzipiert hat, geht der Eindruck einer ungemein wohlthuenden, wahrhaftig klassischen Gradlinigkeit aus, sie sind so vollständig symmetrisch und geometrisch gebaut und in ein so tadelloses, mit einem Blick zu erfassendes Schema eingezeichnet wie der 'Kanon der menschlichen Gestalt' in den Hilfsblättern der Zeichenschulen. Und dieser Eindruck, den sie auf uns machen, ist um so merkwürdiger, als jene Zeit sich selbst als höchst zwiespältig, zerrissen und problematisch vorkam. Aber dies scheint ein psychologisches Gesetz zu sein: immer wenn der Mensch von neuem festen Fuß faßt, glaubt er zu wanken. Alles schien damals zu wanken, die Kantische Entdeckung schien die ganze äußere Welt in einen bloßen Schattentwurf des Geistes aufzulösen, und dennoch: wie höchst wohlgeordnet und beruhigend mutet uns seine Einregistrierung des Weltbildes in Zeit, Raum und Kausalität heute an. Er kommt uns vor wie ein guter Onkel, der drei große Schachteln mitgebracht hat, in die er alles sauber verpackt; nichts ist geeigneter, uns ein Gefühl rangiertester Sicherheit zu geben. Und auch der unglückliche Werther erscheint uns heute als ein beneidenswerter Seelenlogiker, denn er hatte noch eine so genaue Richtung, ein so absolutes Ziel: die Erotik selbst war ihm noch kein Problem. Wie gern möchten wir mit diesem zersplitterten, unstäten, bodenlos umherirrenden Schwarmgeist tauschen, der doch so genau wußte, was er wollte, und was er nicht hatte.

Wenn es einen Beweis dafür gibt, daß ein menschlicher Fortschritt tatsächlich stattfindet, so ist er hier in der Primitivität, die das hochkomplizierte achtzehnte Jahrhundert in unsern Augen besitz.

(Fortsetzung folgt)

Wiener Nachwuchs / von Julius Bab (Schluß)

Wer von den jungen österreichischen Autoren weniger lyrisch und metaphysisch als episch und psychologisch veranlagt ist, der folgt nicht Hofmannsthal, sondern Schnitzler nach. Er sucht nicht in märchenhaft wunderbaren Fernen ein Symbol für das wunderbar Verworfene der ihn umgebenden Welt, er sucht diese Welt selber mit all ihren durcheinandergleitenden Impulsen darzustellen; er gibt nicht eine musikalische Abstraktion, sondern nur eine stilisierte Malerei von seinem Weltgefühl.

Den reinsten Typus in dieser Richtung stellen vielleicht die dramatischen Versuche von W. Fred dar, von dem ich zwei noch unveröffentlichte Stücke in Händen hatte. Den reinsten Typus, weil sie die Verwandtschaft mit den Franzosen, die schon bei Schnitzler so deutlich ist, aufs stärkste hervorspringen lassen, und, weil sie zugleich den Weg zur Komödie einschlagen, die sicherlich für dies wienerische Grundgefühl die bessere dramatische Chance bedeutet. Fred kommt zur Bühne vor allem als der Beobachter des Welttreibens, der ein höchst umfangreiches Buch über die 'Lebensformen' geschrieben hat. Wie die Formen der Gesellschaft, Sitten, Moralen, Anschauungen bald Waffe und bald Kette, bald Gesicht und bald Maske von wirklich Lebendigen sind, wie Lüge und Wahrheit, Verrat und Treue sich in einem Menschen und einer menschlichen Handlung unentwirrbar mischen — das zu skizzieren, ist seine Neigung, das ist die individuelle Form, die das spielerische Staunen des Wienertums bei ihm annimmt. Er stellt psychologische Geseze auf, illustriert sie an einer Reihe von Beispielen und entwickelt sie im entscheidenden Augenblick sehr ausführlich durch den Mund seiner Raisonneure — nach rechter Franzosenart. In seinem Lustspiel 'Die betrogenen Männer' wird mit ernsthafter Ironie das alte französische Grundthema von der ehelichen Untreue gleichsam in die zweite Potenz erhoben, oder besser: es wird die doppelte Negation gezeigt, die sich zu einer Bejahung aufhebt. Es wird gezeigt (und Schnitzlers 'Einsamer Weg' leuchtet von fern herüber), daß zuletzt nicht die Ehemänner, sondern die Liebhaber die Betrogenen sind; daß es zuletzt wenig und wesenlos ist, was der Junggesell erhält, daß das Ernste, Entscheidende, Wesentliche des Menschen doch dem Manne zukommt, mit dem man nicht ein paar schöne Stunden, sondern ein Leben baut. Das Geliebe vergeht, aber die Ehe besteht; unter den gleichsam gesellschaftlichen Brauch der 'Untreue' setzt sich als eine natürliche Kraft die Treue durch. Das ist die im Grunde sehr moralische These, die Fred an vier durcheinandergeschlungenen Paaren und einigen Einspännern demonstriert. Der menschlich-dichterische Anteil gilt dabei den merkwürdigen Verschlingungen und Uebertreibungen verschiedener

Instinkte und Konventionen in ein und derselben Menschenbrust. Nur daß Fred wohl zu sehr vom sicher nachgezeichneten Gesellschaftlich-Formalen ausgeht, um uns in solche seelischen Tiefen zu ziehen, wo wir warm werden; das Stück spielt weniger unter Menschen als in ‚Gesellschaft‘ — schon äußerlich. Erster Akt: Eine Hotelhalle mit Wintersport; zweiter Akt: Ein Kostümfest; dritter Akt: Ein Wohltätigkeitsbazar. Das schließt schon beinahe technisch aus, daß eine Atmosphäre entsteht, in der die Menschen wirklich dichterisches Leben gewinnen — es bleiben Fälle, Beispiele, Typen. Aber auch so könnte (wenn die Inszenierungsarbeit manche Breiten ausmerzt, manche Einschnitte verschärft) ein intelligentes Konversationsstück entstehen, das als wienerisch originaler Sproß aus der französischen Wurzel unserm Theater willkommen sein sollte.

Stärker in der szenischen Spannung und in der individuellen Herausarbeitung der Figuren ist Freds zweite Arbeit: ‚Der Unbestechliche‘. Wieder werden allerlei gute, psychologische Bemerkungen angebracht, diesmal über den Fall des Theaterkritikers Pauli, dessen Unbestechlichkeit sich als ein Laster entpuppt. In der Tat liegt hier ein sehr verzwicktes Problem. Den Sinn einer unbestochenen Haltung macht es nämlich nicht aus, daß man von den Objekten seiner Kritik keine Geschenke annimmt; auch nicht, daß man seine guten Freunde prinzipiell verreißt; nicht einmal, daß man mit raffinierterer Mechanik sie abwechselnd lobt und verreißt — sobald Bewußtsein, Prinzip und Moral in der Sache herrscht, ist sie schon faul, und nur die einheitliche, instinktlichere Persönlichkeit, die aus einem und demselben Grunde mit einem Kunstwerk oder einem Privatmenschen Freundschaft schließt, wird hier völlige Sicherheit für ein rein objektives, das heißt: subjektiv reines Urteil bieten. Die untauglichen Versuche, mit denen Leute mindern Instinktes sich diese Objektivität nach äußern Kriterien konstruieren wollen, geben ganz gewiß einen guten Komödienstoff her. Aber das müßten doch Leute feineren Geistes und besserer Absicht sein — Fred macht sich die Sache zu leicht und nimmt seinem Thema das tiefere Interesse, indem er seinen Pauli zu einem ziemlich eindeutigen Lumpen formt, der kleine Schauspielerinnen erst anpumpt, um sie dann zur Ehre seiner Unbestechlichkeit ausdrücklich zu verreißen; der zweifelhafte Wechselgeschichten begeht und schließlich seine langjährige Geliebte mit ihrem gemeinsamen Kind im Stich läßt, um sich durch eine plumpe Geldheirat zu sanieren. Die halbahren Klugheiten, die er im letzten Akt über die Notwendigkeit des Geldbesitzes redet, werden ihn wohl nicht einmal selber ganz über seine unqualifizierbare Person täuschen. So wird es eine recht gewöhnliche Schwindler- und Lumpenkomödie. Aber die lebendige und diskrete Zeichnung mancher Nebenfigur verrät, daß Fred vielleicht doch der Mann wäre, solch ein Thema noch einmal mit zarteren Fingern anzugreifen.

Auf weniger klaren Wegen als Fred wandelt vorläufig ein junger wiener Autor namens Walter von Molo. Von seinen Dramen (die bei Georg Müller in München erschienen sind) geht ‚Das gelebte Leben‘ noch ganz und gar auf den Bahnen Ibsens, des großen Rattenfängers, der unseren dramatischen Nachwuchs glauben machte, es sei möglich, ein lyrisch-revolutionäres Pathos aus der analytischen Behandlung psychologischer Gegenwartsprobleme herauspringen zu lassen. Dabei war diese Germanisierung der französischen Technik nur ihm, dem Ibsen selber möglich, und auch ihm nicht immer. Der junge Molo, der mit Benützung einiger anderer Ibsenmotive, die Geschichte der ‚Mora‘ noch einmal schreibt, der Frau, die die Erbärmlichkeit ihres Ehemanns, die Kerkermäßigkeit ihres Ehelebens, ihr Recht zu freier Selbstentfaltung erfährt, dieser Molo bleibt vielfach tief im Konventionell-Rhetorischen stecken, gibt erregte Debatten statt gestalteter Leidenschaften. Aber innerhalb dieses schwachen Ibsen stehen gut wienerische Züge von künstlerisch echter Art. Besonders gibt es da im zweiten Akt eine Verführungsszene, gegen die sich dramaturgisch und geistig einiges einwenden läßt — der reinlichere Ibsen brauchte keine erotischen Zwischenspiele, um seine Mora aufzuklären — die aber künstlerisch das weitaus Stärkste an diesem Drama ist, eine Szene voll verhaltener Vibration, voll dumpfer Steigerung und hell aufzuckender Intellektualitäten.

Diese Spuren eines Talents, das seine Richtung, seinen Ton, seinen Stil noch nicht gefunden hat, sind vielleicht noch stärker in dem Drama ‚Die Mutter‘; nur hat hier Molo einen höchst unglücklichen Stoff gegriffen. Die Mutter, die sich in grenzenloser Liebe für das Glück des Sohnes aufreißt, kann gewiß immer wieder von einem starken Dichter eine erschütternde Gestaltung erfahren — aber daß dieser Sohn dramatischer Dichter, und das Glück, das ihm erkämpft werden muß, eine Aufführung seines Stückes ist, das ist mißlich. Die jungen Leute, die absolut die erfolgreiche Premiere brauchen, um ihrem dramatischen Beruf erhalten zu bleiben, sind wohl weniger Dichter als Theaterschriftsteller; und daß an dem sehr nervösen und launischen jungen Mann sonst ein Genie verloren gehen würde, vermag uns Molo auch nicht fühlbar zu machen. Etwas Dilettantisches steckt von vornherein wie in der Idee, daß das Jamort eines Dramaturgen nun schon die Aufführung eines, obendrein bei den Kapitalisten des Theaters mißbeliebten, Werkes verbürge, so in dieser ganzen Auffassung von Dichter und Dichten; und die opfernde Tat der Mutter scheint deshalb sowohl in ihrem nächsten praktischen wie in ihrem weiteren menschlichen Erfolg fraglich. Aber zwischen all diesem Unreifen, Verworrenen und Ueberlauten stehen wieder viele feine und leise menschliche Wendungen, die an das Talent Molos glauben lassen.

Aus dieser Freude, dieser hingegebenen Lust an der buntverworrenen Welt ist nun aber das schönste, das süßeste Werk gewachsen, das

diesmal vom wiener Nachwuchs anzuzeigen ist: „Die Milchbrüder“ von Oscar Maurus Fontana. Der singt nicht Hofmannsthals staunendes Klagelied, er treibt keine Schnitzlersche Seelenanalyse — und er hat doch das ganze sanfte Staunen, die lässig träumende Verspieltheit des Wienerers im Blut. Aber mit einem wunderschönen, heitern Lächeln entschließt sich Fontana, das Spiel zu spielen, das Staunen zu genießen, den Traum schön zu finden, und er schreibt eine Komödie. Ein ganz leichtes, helles, liebes Spiel von zwei Jungen, die in die Welt fahren. Der Graf Engelbrecht und sein Milchbruder Kaber werden mit einem sehr würdigen militärischen Erzieher auf die Reise geschickt; aber sie brennen ihm durch, sie wollen das Leben auf eigene Hand, ohne dazwischengeschaltete Buchgelehrtheit kennen lernen. Zusammen erobern sich die beiden drolligen Kerle eine kleine Schauspielerin zur Reisegefährtin, zusammen reißen sie sich von ihr wieder mannhaft los, um unter Leitung eines listigen alten Hochstaplers, der sich an sie geheftet hat, weiter in die Welt zu fahren. Alles tun sie zusammen, diese zwei kleinen Lebendsdurstigen, und das gibt all ihrem Tun eine so rührend drollige Unschuld — bis schließlich der Bürgerliche der Brüder mit der Frau des Hochstaplers (die eigentlich den Gräflichen in ihre Netze locken sollte) in eine denn doch ausgesprochen individuelle Beziehung tritt. Er geht mit ihr auf und davon, und der zurückgebliebene junge Graf wird darüber zum selbständigen Menschen, der seine offiziellen und inoffiziellen Erzieher gleich kräftig abzuschütteln vermag. Man könnte sich vielleicht den ernsthaften Sinn, der in der Blutverschiedenheit und der entsprechend verschiedenen Selbsterziehung der beiden Freunde liegt, stärker hervorleuchtend wünschen, aber man vergißt alles gern in der Freude über die entzückenden Blütenguirlanden, die Einfall um Einfall, Saß um Saß sich durch diese fünf Komödienakte winden. Ein junger Künstler, der mit zwei vorausgehenden Arbeiten noch recht unsicher zwischen allerlei fremd Angefühltem und eigen Gewolltem umhertappte, fand an diesem glücklichen Stoff mit einmal den eigenen reinen Ton. Wenn dies Blühen, Schwellen, Wuchern der Bilder, dies jede Wirklichkeit überstürmende Phantasieren aller Gestalten an Herbert Eulenberg erinnert, so ist es doch weniger Nachahmung als Blutverwandtschaft. Denn Fontana hat doch gar nichts von der blutdürstigen nervösen Wildheit des Rheinländers und nichts von seiner pathetischen, herausfordernden Pose. Ein Zug liebenswürdigster Versöhnlichkeit liegt in all dieser Schwärmerei — der Tropfen wiener Dialekt, der in die kühnsten Metaphern gegossen wird, macht alles so erdennah, so vertraulich. Dämonie ist nicht in dieser Dichtung, aber doch Seele, die Seele eines wienerischen Romantikers. Dies Stück, das im Kostüm unsrer Tage gespielt werden darf, und das doch ganz und gar ein Märchenstück ist, weil die Lebensliebe junger Seelen überall die Welt zu ihrem Abbild

wandelt — dieß Stück erinnert an Waldmüller und an Schwind, an Raimund und an den Komödiendichter Grillparzer, und, wenn man ganz hoch greifen will, sogar an den Meister Mozart. Die bekommene Weltbewunderung der Hofmannsthal und Schnitzler ist wieder in ein reines Spiel der Weltfreude gelöst: unsre bettelarme Komödienbühne hat an diesen ‚Milchbrüdern‘ eine Feiterkeit von lebendigster Anmut gewonnen — und das ist und bleibt wohl das Beste, was die Wiener uns andern Deutschen zu geben haben.

Die Milchbrüder / von Oscar Maurus Fontana

Eine Komödie, die Bab in dieser Nummer bespricht. Die folgende Szene bildet den Schluß des ersten Aktes.

Schauplatz ist der Speisesaal im Hotel einer kleinen, auch als Sommerfrische dienenden Stadt. Graf Engelbrecht und sein Milchbruder Xaver haben mit ihrem militärischen Mentor und dem hochstapelnden ‚General‘ de la Casa, der sich ihnen absichtsvoll attachiert hat, sitzsam zu Mittag gespeist, während am Nachbartische Schauspieler des Stadt- und Kurtheaters (darunter Vize Krüger) ihr sehr geräuschvolles Wesen trieben. Die Kellner sind mit ihren Arbeiten fertig und verlassen den Speisesaal. Der bleibt eine Zeit lang leer. Die Vorfrühlingssonne bescheint ihn. Pause. Dann kommen von rechts, zuerst vorsichtig hereinsiehend, dann fest hereinstürmend, nach Bubenart sich an den Händen fassend, Engelbrecht und Xaver.

Xaver: Du, da ist's leer.

Engelbrecht: Mutterseelenallein sind wir da, und niemand kann uns jetzt was sagen.

Xaver: Ja, er schläft, tief und fest, Engerl. Und man kanns draußen hören.

Engelbrecht: Laß ihn schlafen, er braucht seine Ruh.

Xaver: Du, Engerl, hast es gemerkt, wie's der andre, der so ausschaut wie ein General im Geschichtsbuch — weißt, im Heldenzeitalter — hast es gemerkt, wie's der dem Herrn Präzeptor gegeben hat?

Engelbrecht: Ja, Xaverl, aber laß ihn und ihn schlafen. Daß wir für die kleine Weile wenigstens Ruhe haben — und, Xaverl, weißt Du, es muß doch was da geben im Keller oder im Dach, was auf uns wartet.

Xaver: Was zum Erlösen. Aber, Engerl, ich will nicht mehr so recht daran glauben. Das ist schon der zehnte Tag, daß wir unterwegs sind, und noch immer nichts.

Engelbrecht: Sie sind ja immer hinter uns her und wollen

uns fragen, all die flugen Leut. Aber doch, Xaverl, ich hab immer so das Gefühl, daß was uns begegnen müßt'. Ich hab so das Gefühl.

Xaver (froh): Hast es, Engerl? Ich auch, Engerl. Ich wills nur nicht sagen, weil ich mich dann schämen müßt', wenn wieder nichts wär'. Also komm, laß uns weiter spionieren.

Engelbrecht: Wir werdens schon finden, wird werden schon, Xaverl! (Sie schleichen vorsichtig weiter, bis in die Mitte des Saales)

Xaver: Du, da ist ein Fenster offen. (Er reißt sich los und läuft zum Fenster, sieht hinunter.)

Engelbrecht: Ein offenes Fenster — ist das alles, was wir finden werden? Also, was ist denn, Xaverl? Ist auf dem Fensterbrett Vogelkleim? Bist leicht angepickt?

Xaver (dreht sich hastig um und ruft mit rotem Kopf): Du, Engerl, komm her! (Er dreht sich wieder um und haut nach hinten mit den Füßen aus als ein rufendes Zeichen.)

Engelbrecht (springt zu ihm): Was gibts, was siehst denn?

Xaver: Da schau — siehst sie?

Engelbrecht: Ja, die jezt übern Hof geht.

Xaver: Ja, die nämliche.

Engelbrecht: Also, Xaver, sie rennt ja fort, sie ist ja gleich beim Hofstor.

Xaver: Ja, beim Hofstor ist sie gleich.

Engelbrecht: Wir müssen doch was machen, wir dürfen doch nicht nur so schauen, es wär' doch eine Sünd'.

Xaver: Jezt hat sie die Schnallen in der Hand.

Engelbrecht (der nicht gut sieht, weil er über den Kopf Xavers hinwegsehen muß): Laß schauen. Affkurat. Xaver, nimm Dich zusammen.

Xaver: Teufel, mein Stimm zittert. (Dann ruft er hinunter, lachend): Fräulein! (Die beiden fahren zurück)

Xaver (guckt durch einen Spalt): Sie bleibt stehen, Engerl! Halt mich, wahrhaftig, sie schaut um, sie weiß nicht, woher die Stimm geflogen kommen ist. Sie wend't sich wieder! Engerl, noch einmal! (Wie vorhin) Fräulein!

Eines Stimme (nach einer kleinen Weile): Hallo, wer und wen?

Xaver (ohne sich zu zeigen): Sie, Fräulein!

Eines Stimme: Pfeift der Spitzbub so! Auf welchem Ast sitzt er denn? Will er sich nicht zeigen? Ruckuck!

Engelbrecht (ohne sich zu zeigen): Ruckuck!

Eines Stimme: Heiliger Ruckuck, bitt für mich und laß mich deine Mugerln sehen. Bist Du, Wanderl?

Xaver (steckt den Kopf zum Fenster hinaus): Nein, ich, Fräulein. Bitt sehr um Vergebung.

Tines Stimme: O, bin ich erschrocken über das fremde Gesicht!

Xaver: Kann nig dafür, Fräulein. Dürfen mir net böß sein. Bin net so schlimm, wie ich ausschau.

Tines Stimme: Ei, nicht gar! Was ich Ihnen nicht gleich das erste Mal alles glauben soll! Na, und jetzt, Herr Ruckuck, haben wir uns ja gesehen und damit: Ruckuck.

Xaver (raunt Engelbrecht zu): Du, sie will gehen. Was machen wir?

Engelbrecht (steckt jetzt seinen Kopf auch zum Fenster hinaus): Fräulein, ich bin auch noch da.

Tines Stimme: Was, zwei! O jemine. Ist das aber schön!

Engelbrecht: O, das ist gar nicht schön, Fräulein — so weit!

Xaver: Am liebsten spräng' ich hinunter zu Ihnen, Fräulein.

Tines Stimme: Da müßten aber Obacht geben und würden sich schön herrichten.

Xaver: Macht nichts.

Engelbrecht: O, es geschäh uns nichts, denn wir kämen auf die Knie zu liegen vor Ihnen.

Tines Stimme: Soviel Komplimente. Da muß ich mich ja rebandieren. Aber ich tu's wirklich und prahl nicht nur. Obacht, so — hopp!

Xaver und Engelbrecht (bemühen sich zu fangen): O, zu nieder! Noch einmal, Fräulein. Höher.

Tines Stimme: Noch so verspielt, die Herren Buberln! Was, das gefällt Ihnen! Na, aber zweimal ist nicht dreimal.

Xaver und Engelbrecht (wie vorher): Zu nieder, zu nieder. Aber es geht schon besser. Es ist schon näher. Noch einmal.

Tines Stimme: Und Ewigkeit. Amen.

Xaver und Engelbrecht: Bitte, bitte, noch einmal. Das letzte Mal.

Tines Stimme: Wirklich? Das letzte Mal? Hände ausgestreckt — hopp! (Xaver fängt das Réticule, schwingt es hoch über sich und winkt)

Xaver und Engelbrecht: Gefangen, gefangen. Wir habens. Vivat Fräulein, es gehört uns.

Tines Stimme: Wiedergeben macht Freude.

Xaver: So rasch nicht! (Schwingt das Réticule in einem fort herum)

Tines Stimme: Ein bißchen Edelmut.

Engelbrecht: Ein bißchen Geduld.

Tines Stimme: So hol ich mir's selber! Soll ich kommen? Soll ich? Sie, ich hab scharfe Krallen!

K a v e r: Wir fürchten uns aber schon gar nicht, Fräulein, dürfen nicht böß sein.

T i n e s S t i m m e: Die Maus vorher. Sie kommen noch unter meine Krallen.

(Kaver und Engelbrecht blicken eine Weile noch hinunter, dann drehen sie sich um, dem Publikum zu, jeder auf einer andern Seite des Fensters. Sie sind sehr ernüchtert und ängstlich)

E n g e l b r e c h t (noch beim Fenster): Du, Kaverl, sie kommt wirklich.

K a v e r (ebenso): Ja, ich habß auch gesehen.

E n g e l b r e c h t: Was werden wir nur machen. Ich bin ja daß nicht gewohnt.

K a v e r: Und ich erst. Aber es wird schon gehen. Warum ich nur so schwipß?

E n g e l b r e c h t: Ich auch. Es ist zu dumm. Du — da —

T i n e (kommt hochrot vom Laufen über die Stiegen): Also, meine Herren, da bin ich. Pünktlich, was? Und dabei bin ich noch jemand begegnet auf der Stiege. Aber Sie sind ja ganz still und schauen aus, wie's arme Bogerl, wann die Schlange näher kommt.

K a v e r (lacht): Fräulein spaßen aber.

T i n e: Na, seh ich am Ende nicht aus wie eine Schlange, die euch beide auffressen könnt'?

E n g e l b r e c h t: Gefährlich sehen Sie schon aus, daß ist wahr, aber —

K a v e r: . . . wir fürchten uns doch nicht. Hihi!

T i n e: Und mein Tascherl, krieg ich daß nicht zurück von den edlen Räubern, die sich nicht fürchten?

K a v e r (überreicht es ihr auf den Knien): Wenn schöne Frauen flehen —

T i n e (parodistisch, die Hand in sein Haar legend): Wer kann da widerstehen? So gehts wohl weiter. Wie auf dem Theater.

E n g e l b r e c h t: Fräulein, meine Seligkeit zum Pfande, Sie sind vom Theater oder nicht weit davon.

T i n e: Sogar mitten drin. Ich bin das Fräulein Tine Krüger, Naive am Stadttheater, wenn Sie schon was von mir gehört haben.

K a v e r (noch immer kniend, auf Engelbrechtweisend): Und daß ist der Graf Engelbrecht.

T i n e: Sehr erfreut. Und Sie sind sein Bruder. Was? Wie gut ich raten kann!

K a v e r: Falsch geraten, Fräulein, denn ich bin sein Milchbruder und heiße Kaver.

T i n e: Milchbruder — Kaver. Die Herren kommen wohl von sehr weit und von sehr hoch und von einem Schloß ganz droben auf einem Berg?

Engelbrecht: Ja, wir kommen von sehr weit und von sehr hoch, von dem Schloß im Monde.

Tine: Ah, da geht die Reise da herunter, auf die Erden, mit Extrapost und Posthornklang.

Engelbrecht: Mit Extrapost und Posthornklang.

Tine: Das muß aber interessant sein.

Engelbrecht: Wir werden es erst sehen.

Kaver: O, doch, es kann interessant werden. (Er springt auf. Heimlich) Ich hab mir das ausgedacht, wie mir die Knie vor lauter Knien so weh getan haben. Ich hab mir nämlich gedacht, Fräulein, daß Sie mit uns reisen, weil wir uns grad so schön gefunden.

Tine: Ah, was Sie nicht alles denken und wie viel auf einmal!

Kaver: Sie müssen, Fräulein.

Tine (klofft): Und wenn ich wollte, was bekäme ich dafür?

Engelbrecht (voll Eifer): Das wär schön, Fräulein. Kaverl, wir nehmen wirklich eine Extrapost, und wir sitzen im Dunkeln beisammen.

Tine: Aber ich fürcht' mich im Dunkeln.

Kaver: Bei mir, bei uns doch nicht.

Engelbrecht: Und dem Rutscher sagt' ich: Fahr zu, Gebatter, und halt nicht eher still, als bis wir im Lande der Seligkeit sind.

Tine: Und der alte Herr, was würde der zu euch Springindiefelder sagen!

Engelbrecht (traurig): Der alte Herr.

Kaver: Wir schneiden ihm den Hals ab und verkaufen seinen Kopf einem Lumpensammler und sagen, es ist ein Eselskopf.

Tine: Es kommt wer. Seien Sie vorsichtig.

Engelbrecht: Sie haben recht.

Kaver: Komm, Engerl. Er darf uns nicht sehen.

Engelbrecht: Aber wann sehen wir uns, Fräulein?

Tine: Wir werden uns nicht verloren gehen, meine Herren vom Mond. Ich wohne hier, wir sind uns nahe. Aber verschwinden Sie, es ist die höchste Zeit.

Engelbrecht (bei der linken Türe): Auf Wiedersehen, Fräulein.

Kaver (ebenso): Auf Wiedersehen, schönstes Fräulein.

(Tine winkt ihnen mit der Hand zu. Kaver und Engelbrecht verschwinden links. Tine bleibt stehen und blickt gespannt nach rechts. Von dort kommt)

De la Casa (und geht aufrecht und listigen Blicks, der alles weiß, durch den Saal. Als er an Tine vorbeikommt, lüftet er, scheinbar überrascht, seinen Dreispitz und sagt, lauernd und versteckt hämisch): Guten Tag, Demoiselle Krüger. Haben Sie Ihr Meticule wieder gefunden?

(Vorhang)

Amerikanisches Theater /

Notizen

von Eduard Goldbeck

Gustav Freytag hat geraten, das Volk, das man recht kennen lernen wolle, bei der Arbeit aufzusuchen. Vermutlich ist ein Besuch in den Vergnügungsstätten für den Psychologen ergiebiger. Warum? Weil sich der Mensch bei der Arbeit zusammenrafft, beim Vergnügen entfesselt. „Arbeit ist eine Maske“, würde Nietzsche gesagt haben.

Am geeignetsten ist das Theater, uns einen Einblick in die ‚Volksseele‘ gewinnen zu lassen.

Es gibt wohl kaum ein Volk, das dem Theater so ergeben wäre wie die Amerikaner. Daß ein Zugstück von ein und derselben Person ein halbes Duzend Mal gesehen wird, ist durchaus keine Seltenheit. Natürlich gehen die Frauen mehr ins Theater als die Männer, aber auch diese lassen es nicht an sich fehlen.

Das weibliche Geschlecht besucht das Theater überaus eifrig. Den Kindern wird es schon im zartesten Alter gestattet; die Mädchen dürfen, da die Bühne hier ‚rein‘ ist, alles sehen; die Frauen haben Zeit, da sie es mit ihren häuslichen Pflichten sehr viel leichter nehmen als ihre deutschen Schwestern. Zudem ist der Gatte stolz darauf, daß seine Frau an den kulturellen Gütern Anteil hat; oft fordert er sogar von ihr, daß sie ihm auf intellektuellem und aesthetischem Gebiet überlegen sei. Es gehört dies zu seiner sozialen Stellung; wie sein Auto, muß auch seine Frau allen ‚Komfort der Neuzeit‘ aufweisen. So beherrscht der Geschmack der Frau das Theater.

Was liebt nun das Publikum auf der Bühne zu sehen und zu hören?

Es liebt ‚Sensation‘, das heißt: starkbewegte äußere Handlung. Der Revolver ist eins der wichtigsten Bühnen-Requisiten.

Es liebt einen schlagenden, pointierten Dialog. ‚Snappy‘, sagt man hier. Spontaner Beifall lohnt scharfen Hieb und sichere Parabe.

Es liebt Sentimentalität. Bei süßlichen Szenen läßt der Regisseur gern die Geigen im Orchester (das nie fehlen darf) sympathisch wimmern.

Dies befriedigt die Frauen. Die Männer wollen Realismus. Sie meinen: treue Wiedergabe ihres eignen Lebens. Daher ist das Telephon das andre wichtige Requisit.

Männer und Frauen ‚gehen mit‘, wie die Romanen es tun. Nachsalben, Beifallstürme erschüttern das Haus. Die Zuschauer, selbst auf den teuern Plätzen, sind durchaus naiv. Sie identifizieren den Schauspieler mit der Rolle; sie applaudieren noblen Worten und edlen Handlungen.

Sie sind leicht zufriedengestellt; aber auch, wenn sie es nicht sind, klatschen sie. Denn die Amerikaner sind herzensgute Leute. Ließe sich Wohlwollen messen und wägen: das hierzulande vorhandene Quantum würde den Europäer verblüffen. Die Nachsicht ist eine der liebenswürdigsten Eigenschaften des Amerikaners. Wie selten hört man neidisch und gehässig über den Nächsten sprechen! Aber diese Nachsicht ist Verderb für die Kunst. Hier sollte unerbittliche Strenge herrschen.

Überall schreibt das Publikum die Stücke, überall machen die Stücke den Schauspieler. Daher sind fast alle Schauspieler hier un-
gemein natürlich und geben das saloppe Alltagstreiben trefflich wieder. Darüber hinaus versagen sie. Grüblerisches Versenken, vulkanische Ausbrüche liegen ihnen nicht. ‚Stil‘ ist ein unbekannter Begriff.

Wenig Dinge tragen so sehr zu der ‚douceur de vivre‘ bei, die mancher Europäer hier wohligh empfindet, wie die Tatsache, daß die Amerikaner nicht posieren. Sie haben keine ‚Manieren‘, ohne dabei unmanierlich zu sein. Dies ist für das tägliche Leben ein Vorteil, für die Bühne ein Nachteil. Einen Lord oder einen Großfürsten auf den amerikanischen Brettern zu sehen, gehört zu des Lebens ungemischten Freuden: solche Darbietung ist fast stets der Gipfel unfreiwilliger Komik. Der ‚Gentleman‘ fehlt auf der hiesigen Bühne, und die wenigen Schauspieler, die die Formen der europäischen Gesellschaft beherrschen, sind Engländer.

Aristokratisch Empfindende bemängeln auch mit Recht die Mißhandlung der Sprache. Jeder Schauspieler spricht anders aus, und sehr viele sprechen sehr schlecht aus. In Deutschland — von Frankreich gar nicht zu reden — würde ein prononciertes Sächsisch oder Ostpreussisch auf der Bühne unmöglich sein. Hier macht sich der abscheuliche Akzent des Westens ungestört breit.

An schauspielerischer Begabung fehlt es dem Amerikaner keineswegs. Die ‚Bühnenkinder‘ sind erstaunlich, muten alle wie Genies an und halten das Versprechen nie. Es fehlt eben, wie auf allen Gebieten, an Vorbild, Zucht, Tradition.

An dieser Lage der Dinge ist wenig zu ändern, denn die Masse ist zufrieden. Die Masse aber entscheidet hier. Und es gibt hier keine kritische Behörde, die das Urteil der Masse zu beeinflussen vermöchte. Der Amerikaner glaubt nicht an Autoritäten. Ein Stück, ein Schauspieler gefällt ihm oder mißfällt ihm. Er weiß ganz genau, wer und was ihm gefällt oder nicht gefällt. Der gebildete Deutsche — und welcher Deutsche wäre nicht gebildet? — weiß das nicht. Er irrt im Zwischenakt verstört durchs Foyer und sucht einen Brosamen vom reichen Tisch des Zünftigen zu erhaschen.

Die hiesige Kritik gibt also, in Anpassung an die nationale Eigen-

art, nur die Fabel wieder und stellt den Schauspielern Zensuren aus. Eine strenge Wertung nach literarischen Gesetzen oder eine ganz persönliche Impression finden wir nicht; weder die Richtung Brunetières noch die Lemaitres ist vorhanden. Nicht einmal die Stimme des Menschenverstandes und der Bühnenpraxis; hier schreibt kein Garchey.

So bedeutet die „Kritik“ nicht viel. Ob ein Stück etwas „macht“ oder nicht, spricht sich herum. Mit Schnelligkeit; nein, mit Rapidität. Acht Tage nach der Premiere kann ein Theater verödet sein, auch wenn die Presse durchaus wohlwollend war. Kein Wunder; das Theater ist hier ein sehr beliebtes Gesprächsthema, wohl das einzige, an dem alle Stände gleichmäßig interessiert sind.

Die Kritik also kann kaum reformieren. Im Grunde seines Herzens glaubt der Durchschnitts-Amerikaner, daß die Menschen so ziemlich gleich viel wissen und können. Er läßt sich nicht imponieren. Ich bitte, das nicht etwa als ein Lob aufzufassen. Man stellte einst Samartine einen vielverheißenden Jüngling vor und fragte ihn später, wie ihm der junge Mann gefallen habe. „Schlecht,“ antwortete der Dichter kühl. „Il n'a pas été ému en ma présence.“

Man könnte daran denken, durch Gründung eines Konsortiums auf noble oder mindestens korrekte Sprachbehandlung hinzuwirken. Die Elite würde den Gedanken gewiß billigen. Aber die Masse? Sie will von der Bühne sich selbst vernehmen, will „slang“ und die Töne hören, die ihrem Ohr geläufig sind. Englisch ist das reichste Idiom des westlichen Kulturkreises, und der Amerikaner hat das ärmste Vokabularium und das geringste Verständnis für die melodische Schönheit der Sprache.

Es ist jammerschade, daß hier keine Nationalbühne existiert, die in diesem Sinne zu wirken vermöchte.

Nach einem wohl ausgefüllten Arbeitstage ist es unbequem, denken und empfinden zu sollen. Schiller wollte das Publikum „incommodieren“, aufrütteln. Das verbittet sich der New Yorker wie der Berliner. Daher ist die „musical show“ das beliebteste Genre. Bildhübsche Mädchen zu Duzenden; die besten Tänzer der Welt; eine reiche, oft auch geschmackvolle Ausstattung. Eine Spezialität ist die komische Alte, die fast immer ausgezeichnet ist. Die weiblichen Tänzerinnen sind stets dezent; sie überschreiten nie die Grenze. Im Deutschen Theater sah ich neulich eine Operette. Die Soubrette hob das Ködchen und begann. Mich überließ. Tüppisch und gemein. Doch soll zur Ehrenrettung gesagt werden, daß die anmutigste Tänzerin der amerikanischen Operette eine Deutsche ist.

Aufgaben, Aufgaben! Sie würden Schauspieler und einen Stil — oder mehrere — der Darstellungskunst heranbilden. Hier herrscht das Chaos. Aber wo sollen die Aufgaben, das heißt: die tiefschür-

senden Dramen, herkommen? Der Amerikaner ist von jedem metaphysischen Bedürfnis frei; in einem Grade, wie ihn die Geschichte noch nicht erschaut hat. „Der Tod ist das uninteressanteste Ereignis des Lebens“, sagte mir ein junger Mann kürzlich. In der Tat wird hier vom Sterben sehr viel weniger Aufhebens gemacht als drüben. Daß die Leichenwagen, der großen Entfernungen halber, in sanftem Trab fahren, ist charakteristisch. Der Amerikaner quält sich überhaupt nicht so viel mit Problemen ab wie der Deutsche. Wer amerikanische Geschichte liest, wundert sich, wie einfach, gradlinig, unproblematisch die amerikanischen Staatsmänner sind. Er ignoriert das, was Goethe und Spencer das „Unkennbare“ nannten. Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm. Die Hauptsache ist ihm, „to have a good time“. Das geht natürlich nicht ohne Geld, und daher muß gehörig geschminkt werden. Nur kein Grübeln! der Mensch ist zum Handeln da. Ein Hebbel, ein Ibsen kann hier nie goutiert werden. Shaw und Wilde gefallen einem kleinen Kreise des blühenden Dialogs wegen. Das Drama großen Stils kann nur aus der Stimmung der Weltverneinung entstehen, die sich dann zur Weltbejahung durchringt. Aber wo die Nation davon überzeugt ist, daß die Welt zwar besserungsbedürftig, aber ohne ernste Schwierigkeit besserungsfähig ist, da kann man dem Drama keine Zukunft prophezeien. Der nationale Optimismus erschlägt das Drama.

Der Amerikaner spricht in Superlativen. Aus Lebhaftigkeit des Naturells, und weil er nicht genug Bildung besitzt, um die Nuance zu schätzen. So wird denn ein freundliches Lob zum Dithyrambus. „Er ist der wundervollste Mann, den ich jemals sah“ entspricht etwa unserm: „Er ist ein recht begabter Mensch“. In diesem Stil bewertet Kritik und Publikum die Leistung des Schauspielers. Die Konsequenzen liegen zutage.

Die Ausstattung ist stets sauber und ordentlich — aber wo ist die Regie des Wortes, wo der nachschaffende Genius? Freilich sind ja die Stücke nicht anspruchsvoll. Wie sagte die Reichenhofer zu Sudermann, als er sie über seine „Intentionen“ aufklären wollte? „Lassen Sie's gut sein, lieber Sudermann, Ihre Stücke verstehe ich noch.“ *Se non è vero . . .* Und Sudermann ist ein Begnadeter, verglichen mit den hiesigen Dramenverfertignern. Belasco, eine Art Reinhardt Amerikas, übt seine Künste an untauglichem Dichtungsmaterial.

Die Direktoren heißen Manager und sind Geschäftsleute. Sie wollen gar nicht literarisch sein, sie wollen Geld verdienen. Sie haben dessen kein Feh! und nehmen keine Kennermiene an. Wer „zieht“, wird Star. Wodurch er zieht, ist gleichgültig. Der Star hat in irgend einer Hinsicht Persönlichkeit, magnetism. Das genügt.

Diese Notizen kommen zu keinem Resultat. Amerika ist eben „anders“ als Deutschland. Was „besser“ ist, mögen diejenigen entscheiden, die, wie einst Goethes Vater, das Bedürfnis haben, jede Skizze mit reinlichen Bleistiftstrichen umrahmend einzugrenzen.

Lebendig gewordene Erinnerungen / von Hedwig Hirschbach

Dem Französischen nacherzählt

Uls ich in London ankam, nahm ich Wohnung in einem der vielen Boarding-Häuser, die mir empfohlen waren, und verbrachte die erste Nacht sehr gut.

Am Morgen wurde ich frühzeitig durch eine laute Unterhaltung geweckt, die in dem benachbarten Zimmer stattfand. Ich konnte gut verstehen, was dort in einem ausgesprochen amerikanischen Englisch gesprochen wurde, in jenem weichen thpischen Akzent des amerikanischen Westens. Das Gespräch fand zwischen einem Mann und einer Frau statt, die beide leidenschaftlich erregt sprachen.

„Ellh, warum bist du abgereist, ohne mir Nachricht zu geben? Warum?“ — „Warum, Chislam? Weil meine Liebe zu dir meine Freiheit beeinträchtigte, und weil sie mir teurer ist als meine Liebe.“

„So also liebst du mich, blonde Ellh, und diese Liebe ist schuld daran, daß ich dich verloren habe?“ — „Ja, Chislam, ich hätte doch schließlich deinen Bitten nachgegeben und dich geheiratet. Aber damit hätte ich auf meine Kunst verzichten müssen.“

„Du Widerspenstige! Ich warte dennoch auf dich!“

In diesem Tone ging das Gespräch weiter: die freiheitsliebende Ellh weigerte sich nach wie vor, auf die Vorschläge des verliebten Chislam einzugehen.

In Anbetracht dessen, daß ich mich in dem für seine Brüderie verschrieenen England befand, mußte ich mich wundern, daß man in der Pension Damenbesuch duldete; dann aber dachte ich nicht weiter daran. Mein Erstaunen wuchs jedoch, als ich am nächsten Morgen durch eine neue Unterhaltung geweckt wurde, die sich dieses Mal auf französisch abspielte, aber wieder mit dem unverkennbaren Akzent des amerikanischen Westens. Chislam sprach wieder mit einer Frau.

„Sie lieben mich nicht mehr, Mister Chislam. Sie sind immer um Ellh herum, die kleine Hundedresseurin, die so mager ist, wie ihre Hunde. Erst vor vier Wochen gerieten Sie in Ekstase, als ich meine Romanzen sang, und das war echte Liebe, die ich in Ihnen erweckt hatte, denn ich singe nicht einmal ganz richtig.“ — „Ich habe das schließlich auch gemerkt, Mademoiselle Crikette. Im übrigen lieben Sie mich ja gar nicht. Sie spielen mit mir, kleine Kokette.“

„So haben Sie also das Heiratsversprechen vergessen, das Sie mir gemacht haben? Und das Landhaus an den Ufern der Loire, wo wir unsern Hönigmond verleben wollten?“ — „Mademoiselle Griquette, ich habe mich entschlossen, gar nicht zu heiraten.“

„Und da tun Sie gut daran, Chislam, denn ich hätte Sie sicher nicht geheiratet, Sie mit Ihrer . . .“

Weitere Auseinandersetzungen folgten, und beim Anziehen dachte ich: Diese Französin hat einen drolligen Akzent, sie muß lange in Kalifornien gelebt haben. Und wie flatterhaft ist dieser Chislam! Aber dieses Boarding-Haus ist im Grunde eine wenig empfehlenswerte Pension.

Am Tage darauf wurde ich genau so unsanft geweckt, wie Tags zuvor. Dieses Mal wurde die Unterhaltung auf italienisch geführt, immer aber mit dem fürchterlichen Akzent der westlichen Yankee's.

„Schöne Locatelli, erhören Sie mich! Heiraten Sie mich! Wir wollen auf alle Reisen verzichten und unser Glück in einer einsamen Villa genießen, in Kalifornien, meiner Heimat. Wir werden den Blick auf die herrliche Meeresbucht haben und in unserm Garten Orangen pflanzen.“ — „Unmöglich, Mister Chislam. Ich bin mit einem meiner Landsleute verlobt, der in Boulogne Offizier ist. Er hat nichts als seinen Sold, und wir warten mit der Heirat, bis ich das Nötige zusammengespart habe.“

„So leben Sie wohl, Signorina. Ein armer Schlucker, wie ich, kann nicht hoffen, einen glänzenden Offizier bei Ihnen auszustechen. Addio! Und damit Sie so schnell wie möglich glücklich werden, gestatten Sie, daß ich das, was noch an dem nötigen Heiratsgut fehlt, hinzufüge.“

Ich dachte bei mir: Dieser sonderbare Seladon ist ein braver Kerl. Immerhin ist seine Manie, sich täglich mit einer andern verheiraten zu wollen, einigermaßen unbequem. Ich werde dadurch allmorgendlich höchst unsanft geweckt, lange vor der Zeit, wo ich sonst aufzustehen pflege.

Aber in der folgenden Nacht konnte ich kein Auge schließen. Mister Chislam unterhielt sich mit einem Mann auf Neu-Englisch, wie es in den Vereinigten Staaten gesprochen wird, mit ausgesprochen westlichem Akzent: „Ja, Chislam, du bist ein Pechvogel, der einsam, ohne Familie, ohne Liebe sterben wird. — Du hast recht, Chislam, ich muß mich wohl oder übel fügen. Ich habe in den fünf Erdteilen Millionen von Menschen amüsiert und unterhalten, habe aber nirgends eine Gattin gefunden. — Chislam, du warst das Gelächter der ganzen Welt, ein unerschöpflicher Freudenquell für Tausende. Das war zu viel für eine Frau. Was alle entzündet, kann gerade, so absurd es klingt, einen einzelnen abstoßen. — So bin ich, Chislam, der sich für den

lustigsten Menschen hielt, einer der unglücklichsten. — Ach, Chislam, ich denke wie du. Deine sprühende Laune, die in allen Ländern Heiterkeitsstürme entfesselte, hat nicht genügt, um die Liebe eines einzigen Menschen zu gewinnen. In der Menge verloren, konnte sie wohl mit allen zusammen lachen, aber wenn du, allein mit ihr, von Liebe sprachst, konntest du nichts, als eine unendliche Traurigkeit in ihr wecken . . .“

Dieser melancholische Dialog zwischen den beiden geheimnisvollen Chislams hätte wohl noch lange gedauert, wenn ich nicht in meiner Ungeduld stark an die Thür geklopft hätte, indem ich rief: „Meine Herren, es ist aber noch früh, es ist noch Schlafenszeit.“ Die beiden Chislams schwiegen alsobald, und ich verfiel in einen tiefen Schlummer.

Wie groß aber war mein Erstaunen, als ich gegen acht Uhr, plötzlich erwachend, meinen Nachbar abermals in beschwörendem Tone verhandeln hörte, und zwar wieder mit der freiheitsliebenden Oly, deren Stimme ich zuerst gehört hatte.

Ich zog mich so schnell wie irgend möglich an und suchte die ehrenwerte Wirtin des Boarding-Hauses auf. „Es ist mir unmöglich, gnädige Frau, in dem Zimmer, das Sie mir angewiesen haben, zu schlafen. Vom Morgengrauen an spricht mein Nachbar mit Damen, und des Nachts unterhält er sich mit männlichen Besuchern.“

„Sie haben einen leichten Schlaf, mein Herr. Sie werden ein andres Zimmer bekommen. Ihr Nachbar ist übrigens ein Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle: es ist der berühmte Komiker Chislam Borrow. Er ist geborener Kalifornier, und seine Tricks, seine Grimassen, die Szenen und Sketchs, die er dank seiner Bauchrednerkunst und der fabelhaften Schnelligkeit im Umziehen ganz allein spielen kann, haben ihn in der ganzen Welt berühmt gemacht. Außerdem ist der Mann sehr gebildet, er spricht mehrere Sprachen. Dann kam mit dem Reichtum aber auch das Alter. Chislam Borrow ist jetzt ein alter Junggeselle. Er hat weder Verwandte noch Freunde. Schon seit drei Jahren wohnt er hier bei mir und spricht mit niemand als mit sich selbst. Seine Bauchrednerkunst erlaubt ihm, soviel Gesellschaft um sich zu haben, wie er will. Oft passiert es ihm, daß er mit einer jener Frauen spricht, die er gern geheiratet hätte. Manchmal spricht er auch mit sich selbst, und das sind seine traurigsten Aussprachen. Chislam Borrow ist sehr zu beklagen, mein Herr, denn wie Sie sich denken können, wiegen diese lebendig gewordenen Erinnerungen, so kunstvoll auch die Dialoge sein mögen, nicht die schlichte Sprache einer Gattin auf, deren Haar zusammen mit dem Haar des alten, jetzt so verlassenen Komikers gebleicht wäre, und die ihm über das herannahende Alter hätte hinwegtrösten können.“

Einige Zeit später verließ ich London, ohne Chislam Borrow gesehen zu haben.

Rundschau

Bassermann
als Rezitator

Bassermanns zerklüftetes Organ scheint seiner Natur nach ein mimisches Organ zu sein. Das heißt: es reagiert nur auf mimische Reizungen. Man hat den Eindruck: die Rolle reizt zuerst das Körpergefühl, und der Körper wieder reizt das Organ. Jede seelische Vibration zittert in einer Regung des beispiellos empfindlichen, geschulten, beherrschten Körpers nach und setzt sich in den Schwingungen der jähren, umspringenden, alle Gegensätze in sich vereinenden Stimme fort. Diese Stimme brandet in stürmischem Wellengang zwischen Hoch und Tief. Sie schießt heftig hinauf in schrille Fisteltöne, um sich den nächsten Augenblick in rauhe Tiefen zu stürzen. Sie schwillt an in gebundenen Rhythmen und scheint sich selbst wieder zu zerstückeln in zerstoßene Bruchlaute. Sie würgt und krächzt und schnarrt und freischt, und schleppt sich gleich darauf in dumpfen, stumpfen Halblauten fort. Sie hat immer den Tonfall des Gesprächs, die Akzente des alltäglichen Lebens, und diese doch zu einer musikalischen Melodie von kaum jemals gehörter Eindringlichkeit gesteigert. So gibt dieses Organ, das hart und knapp sein kann und dennoch die Worte zieht, dehnt und oft durch alle Register reißt, jedem Satz mit seinem Wirklichkeitsrecht noch ein höheres Recht. Es wiederholt den Tonfall des Lebens auf einem an-

dern Niveau. Es geht in seiner Betonung den wie selbstverständlich entstandenen Sprechgesetzen des Tages nach und zwingt sie doch in einen machtvoll gesteigerten Rhythmus hinein. Bassermann löst nicht, wie Moissi, Sprechwerte in musikalische Werte auf. Er entdeckt, von seinem mimischen Instinkt geleitet, die verschütteten Werte der alten Sprechmelodie.

Dieses Organ ist Bassermann mit der Zeit ein so williges, empfindsames Instrument geworden, daß es jetzt auch selbständig, unabhängig vom Schauspielerischen, nie gehörter Wirkungen fähig ist. Bassermann hat gleich mit seinem ersten Rezitationsabend, den er im Beethovensaal gab, nicht nur die rezitierenden Schauspieler, sondern auch alle Berufsrezitatoren geschlagen. Dabei hatte er ein Programm voller Hemmungen. Abstrakte Gedichte wie Schillers „Hoffnung“, lehrhafte wie Millers „Zufriedenheit“ lassen sich schlechterdings nicht rezitieren. Und eine belanglose, kitschige Schauspielernovelle wie Richard Fishers „König“ soll man nur dann vortragen, wenn man alle wertvollen Prosastücke der Weltliteratur bereits erledigt hat. Aber gerade diese Bagatelle wurde durch Bassermann zu einer erschütternden Dichtung. Er sprach sie gedämpft in einer mittleren Tonlage, sachlich referierend und doch stockend, zögernd, wie durch eine tiefe Teilnahme an einer rein sachlichen Berichterstat-

tung gehindert. Jede gefühls-
selige Stelle wurde ihrer Senti-
mentalität entkleidet. Alle Aus-
brüche wurden mit keuscher Ver-
haltenheit gegeben, sodaß abge-
griffene Worte wie: „mein Mä-
del, meine Lotte“ den reinen, tie-
fen Klang eines persönlichen, ein-
maligen Vatergefühls bekamen.
Und prachtvoll war es, wie Bas-
sermann ähnliche Stellen mimisch
ergänzte, ohne schauspielerischen
Ehrgeiz zeigen zu wollen. Immer
waren die sprachlichen Akzente
stärker als die mimischen. Dem
Brechen des Tons entsprach ein
leichtes Verschleiern des Blicks.
Dem Stocken der Worte ein Zu-
sammenziehen der Gesichtsmus-
keln. Und visionäre Momente er-
hielten etwas unheimlich Paden-
des durch eingelegte Pausen und
einen starren, gespannten, gelähm-
ten Gesichtsausdruck. Eine solche
Unterstützung durch Mienen und
Gebärden aber ist eine Vorbe-
dingung aller Rezitation. Es
ist nicht wahr, daß Vortragskunst
nur auf Sprache und Ton gestellt
ist. Wie jeder Erzähler seinen
Bericht durch Gesten anschaulicher
macht, wie zu jedem lebendigen
Wort ein Gesichtsausdruck, eine
Körperbewegung gehört, wie jeder
Satz erst durch den Menschen, der
hinter ihm steht, seine Berechti-
gung erhält, so muß der Rezitator
mit seiner ganzen sichtbaren Per-
sönlichkeit für seinen Vortrag ein-
treten. Die menschlichen Sinne
sind nicht so von einander geschie-
den, daß durch das Gesicht nicht
das Gehör beeinflusst würde. Wir
hören jeden Tonfall schärfer,
wenn wir die unwillkürlichen Be-
wegungen des Redners beobachten.
Die Forderung ist nur die, daß
die Körperlichkeit des Sprechers

sich nie schauspielerisch mit dem
Vortrag identifiziert. Es müssen
die Gebärden des Berichterstat-
ters sein, der bald weniger, bald
mehr in seine Erzählung hinein-
gerissen wird. Und gerade darin
zeigte sich Bassermanns Takt, daß
er stets die Mitte hielt zwischen
distanzierenden und identifizieren-
den Gesten. Wenn er etwa bei
Staegemanns Gelegenheitskult *Die
Leidtragenden* die Wüstentiere
stimmlich und körperlich andeutete,
und zwar über eine äußere Nach-
ahmung hinaus bis zu einer Cha-
rakteristik von grotesker Dämonie,
so behielt er trotzdem den — hier
ironischen — Abstand des Erzäh-
lers. Und das war das Große
dieses Abends, daß man zum
ersten Mal einem Rezitator be-
gegnete, der sachlich blieb, jedem
Stück einen neuen Grundton gab,
diesen Grundton bis zum Schluß
durchhielt und doch im Einzelnen
aufs schärfste charakterisierte. Ein
Meisterstück dieser Art war Goe-
thes *Rattenfänger*. Alle drei
Strophen waren auf einen diabo-
lisch-hypnotisierenden Ton gestellt.
Wie aber waren diese Strophen ab-
gestuft, wie waren sie gegliedert, ge-
steigert! Wie funkelte jedes Detail!
Von welchem Furor wurde das
Ganze getragen! Und unbegrenzt
blieb die Mannigfaltigkeit der
Töne, die Bassermann an diesem
Abend anschlug. Von der toten,
geisterhaften Melodie eines Dan-
teschen Höllengesanges befreite er
sich zu der ironischen Schlichtheit
einer Goetheschen Legende und
warf alle Schwere von sich, als er
den leichtsinnig-frechen Bonvi-
vant-Ton für *Richter Curts Braut-
fahrt* anschlug. Er hatte scharfen
Sarkasmus und breiten Humor,
entfesselten Troß und demütige

Trauer, gläubige Inbrunst und höhnischen Jynismus, bürgerliche Ruhe und ahasverischen Unfrieden. Er brachte es fertig, in die abstrakt resümierenden Verse der Jbsenschen 'Sturmschwalbe' die ganze Tragik des Künstlermenschen hineinzulegen. „Ein sich zwischen Himmel und Abgrund Wiegen“: Blid und Ton wird frei; Blid und Ton verschleiert sich. „Zu leicht zum Schwimmen, zu schwer zum Schweben — Dichtervogel, Dichtervogel — wie willst du leben!“, die Stimme ist lahm und schwer, sie hat einen gesprungenen, geborstenen Klang; das Gesicht ist tot und starr. So wird eine nur melancholisch betrachtende Stelle in persönlichstes Erleben hinübergeführt.

Der Rezitator Bassermann muß jedem zum Erlebnis werden, der von einem Vortragsabend nicht ein musikalisches Einlullen seiner Nerven verlangt. Der, im Gegenteil, heunruhigt, aufgereizt und aufgestört werden will. Denn in dieser psychologisch scharfen, wilden, fanatischen, besessenen Kunst ist ein ungeheuer erregendes Element. Sie schleicht sich nicht ein, sie springt dem Hörer an die Kehle. Darum müßte Bassermann nur unsere Größten vortragen. Ich möchte von ihm Kleists Novellen, Kellers Legenden, Strindbergs 'Schwedische Miniaturen' und derlei hören. Durch sie würde Bassermann, der seine ganze Persönlichkeit für den Dichter einsetzt, der bei aller Hingekissenheit seines Vortrags nie die Beherrschung über alle Register und Nuancen verliert, der nichts dem Zufall überläßt, sondern in planvoller Gliederung Gesetz und Notwendigkeit aufzeigt, zur höch-

sten Steigerung seiner Natur und seiner Mittel getrieben werden.

Herbert Jhering

V o r n o t i z

Ich bin am ersten Abend von Reinhardts 'Biel Lärm um Nichts' nur für ein paar Augenblicke glücklich geworden. Allerdings war ich krank und infolgedessen von vornherein überaus mißvergnügt. Bassermanns Influenza wird hinzugekommen sein. Oder sollte wirklich Reinhardt nicht gehalten haben, was ich ihm vor viereinhalf Jahren, nach einer Aufführung des Schauspielhauses, zugetraut habe? „Man denke sich“, schrieb ich damals, „die Komödie in seine Hände. Er würde trachten, eine Mitte auszufinden, in der die drei Handlungen sich trafen. Er würde einen phantastischen Stil durchführen, der es glaubhaft machte, daß Menschenfinder auf ihre alten Tage so vertrotteln wie Holzapfel und sein Gebatter Schlehwein; der die Möglichkeit zuließe, daß ein Mann von der gutartig normalen Veranlagung des Grafen Claudio sich gegen seine Braut aus heiler Haut wie ein Irrsinniger benimmt; und der die ganz natürliche Lebenslust für ein Paar von der geistigen Schnellkraft Benedikts und Beatrices bildete.“ Wahrscheinlich ist, daß Reinhardt einen solchen Stil angestrebt, möglich, daß er ihn durchgeführt, unzweifelhaft, daß ich mich auch dabei, wie im Hoftheater, Alte durch gelangweilt habe. Woran lag es? Auf alle Fälle scheint es mir richtig, Schuld und Verdienst nicht früher zu verteilen, als bis Benedikt und sein Kritiker wieder gesund genug geworden sind, um einen gültigen Eindruck zu geben und zu empfangen.

S. J.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Georg Clement und Erich Brühl: Gezogene Pistolen, Dreiaktiger Schwank. (A. B. Schön.)

Alberta von Puttkamer: Merlin, Schauspiel in vier Akten und einem Vorspiel.

Uraufführungen

Leonid Andrejew: Der Raub der Sabinerinnen, Schwank. Berlin, Komödienh.

Julius Verstl: Die heiligsten Güter, Dreiaktige Kom. Nürnberg, Intimes Th. (Eduard Bloch.)

Fritz Brehmer: Helga Holgersen, Drama. Berlin, Komödienh.; Hamburg, Stadtth.

Georg Kaiser: Der Fall des Schülers Begeß, Kom. Berlin, Komödienh.

Hans Joachim Moser: Die Liebe der Rosemarei, Märchenspiel mit Musik. Essen, Stadtth.

Edmond Rostand: Die Prinzessin im Morgenlande, Dreiaktige Lyrische Tragödie. Stuttgart, Hofth.

Rida Johnson Young: Wie man einen Mann gewinnt, Dreiaktiges Lustspl.

Uraufführungen

von deutschen Werken

16. 2. Joseph Schanderl: Nachtrag, Dreiaktige Kom. München, Neuer Verein (im Lustsplhs.).

Adolf Vogeler: Nennchen von Tharau, Einaktiges Schspl. Hildesheim, Stadtth.

20. 2. Erich Korn: Die goldenen Quarry, Drama. Eisenach, Stadtth.

21. 2. Otto Hinnerk: Ehrsam und Genossen, Diebstom. Wien, Lustsplth.

Jubiläen

Alles für die Firma: 25, Berlin, Residenzth.

Genß und Fanny Elßler, Hohenjos, Vottchens Geburtstag: 100, Berlin, Kleines Th.

Turandot: 50, Berlin, Deutsches Th.

Zeitung und Zeitschriften

S. D. Gallwitz: Mozart. Guldtkammer II, 5.

Georg Hirschfeld: Eulenberg. Tag 43.

Ernst Müller: Die inneren Beziehungen von Schillers 'Kabale und Liebe' und 'Don Carlos'. Beilage zur Voss. Ztg. 7.

Ernst Edgar Reimerdes: Konrad Ernst Ademann. Der neue Weg XLI, 7.

Karl Johannes Schwarz: Das Bühnenbild im Rahmen. Der Merker III, 3.

Theaterbau

Die Stadtverordnetenversammlung von Leipzig hat jetzt endgültig beschlossen, das alte Stadttheater niederzureißen und an seine Stelle einen Neubau mit einem Kostenaufwand von ungefähr zwei Millionen Mark zu errichten.

Preis ausschreiben

Für die beste Uebersetzung von Mozart-da Pontes 'Don Juan' schreibt der Deutsche Bühnenverein einen Preis von zehntausend Mark aus. Die Uebersetzung muß sämtliche in der Partitur der Gesamtausgabe von Mozarts Werken enthaltenen Nummern nebst Rezitativen berücksichtigen und die Möglich-

keit geben, das Wort in seiner ursprünglichen zweifaltigen Form auszuführen. Es werden auch Uebersetzungen zugelassen, die bereits ganz oder teilweise veröffentlicht waren, jedoch muß das Urheberrecht an ihnen noch Eigentum des Uebersetzers sein. Aus den bisher in Geltung gewesenen, nicht mehr geschützten Uebersetzungen einzelne besonders populär gewordene Wendungen zu benützen, soll statthast sein. Die Uebersetzungen sind bis spätestens zum ersten September 1912 an die Geschäftsstelle des Deutschen Bühnenvereins zu Händen des Rechtsanwalts Artur Wolff, Berlin NW 7, Dorotheenstraße 11, einzureichen. Das Amt als Preisrichter haben übernommen: Georg Fuchs, Hermann Gura, Carl Krebs, Carl Muck, Otto Neigel, Max Schillings, Leopold Schmidt, Ernst von Schuch, Wilhelm von Wymetel.

Personalia

Für die Reinhardt'schen Bühnen ist der dresdner Maler Freiherr von Schluppenbach als künstlerischer Beirat verpflichtet worden.

Gustav Walbau hat seinen Vertrag mit dem Burgtheater gelöst und tritt zum Herbst in den Verband der münchener Hofbühnen.

Carl Muck Nachfolger an der berliner Hofoper wird auf fünf Jahre Hofkapellmeister Emil Paur.

Hermann Nissen, von schwerer Krankheit wiederhergestellt, muß auf einige Zeit nach dem Süden gehen. Er wird als Präsident der Genossenschaft von Albert Paul vertreten.

Für das berliner Komödienhaus sind Professor Leo Janto und der berliner Innenarchitekt Leo Nachtlicht als künstlerische Beiräte verpflichtet worden.

Neue Theaterleiter

Das Stadttheater von Czernowitz wurde an den Regisseur des Deutschen Landestheaters von Prag Marius Faber und an den ehemaligen Sekretär desselben Theaters Heinrich Bertholdy verpachtet.

Anton Ludwig, dem Regisseur des elberfelder Stadttheaters, wurde das Stadttheater von Troppau auf drei Jahre übertragen.

Robert Laube, Sekretär des Theaters von Meran, wurde zum Direktor desselben Theaters gewählt.

Engagements

Berlin (Deutsches Künstlertheater): Tilla Durieux.

(Komödienh.): Richard Bergen vom berliner Deutschen Th., Julius Erkmayer von Wien 1912/17, Heinrich Matthaeß, Frißi Niede von Prag 1912/15, Luise Scheurich von Bromberg.

(Eftspth.): Ella Marshall vom dresdner Residenzth.

(Neues Volksth.): Gerb Maurer.

(Residenzth.): Richard Liebesny 1912/15.

(Schpsth.): Hans Mühlhofer von Magdeburg.

Bonn (Stadtth.): Josef Bödel von Landshut 1912/15.

Bromberg (Stadtth.): Tilli Wöpel 1912/14.

Chemnitz (Vereinigte Stadtth.): Curt Behrensen vom magdeburger Wilhelmth. 1912/13, Martha Wolf 1912/14.

Coblenz (Stadtth.): Hans und Jenny Eisenmann vom saarbrücker Thaliath. 1912/15, Heinrich Rieß vom thorner Stadtth. 1912/14.

Crefeld (Stadtth.): Erna Prein 1912/14.

Dessau (Kristallpalastth.): Max Kaiser von Trier, Sommer 1912.

Dresden (Albertth.): Dr. Emil Jork 1913/16.

Düsseldorf (Schpsth.): Paul Günther vom Märkischen Wanderth. 1912/17.

Eisenach (Stadtth.): Max Caro und Fanny Roma von Harburg.

Essen (Stadtth.): Martin Baumann vom magdeburger Stadtth., Marie Ripelli vom basler Stadtth. 1912/15.

Frankfurt a. M. (Schpsth.): Max Schred vom geraer Hoftheater, Lotte Stein von der Seebachschule 1912/13.

Frankfurt a. O. (Stadtth.): Max Kaiser von Trier, Dagmar Karoff 1912/13.

Freienthalde (Kurth.): Karl Boese, Paul Geblin 1912.

Gera (Hofth.): Anni Schürs 1912/15.

Kattowiz (Stadtth.): Georg Hilbert von Gießen 1912/13.

Kiel (Vereinigte Th.): Richard Ludewigs von Bremerhaven 1912/14, Walter Weymann von Gölitz 1912/15.

Königsberg (Stadtth.): Käthe Hellwig, Helene Stieme 1912/14.

Lübeck (Stadtth.): Elfriede Overhoff von Barmen 1912/14.

Magdeburg (Stadtth.): Oscar Höder von Luzern 1913/16.

Mainz (Stadtth.): Rosel von Buren-Lachauer vom Wiesbadener Residenzth. 1912/13.

Oldenburg (Hofth.): Karl Richter-Hedmann 1912/15.

Wien (Volksoper): Bernhard Tittel (Kapellmeister) von Nürnberg 1912/15.

Wiesbaden (Hofth.): Trude Tander.

Wittau (Sommerth.): Hans Strien 1912.

Nachrichten

Auf einen Rotschrei des Direktors Max Günther vom naumburger Stadttheater, daß er infolge der Konkurrenz von Tanz- und Vereinsvergünstigungen und Kinematographentheatern vor dem Ruin stehe, hat der Magistrat eine Subvention von viertausend Mark bewilligt.

Das frankfurter Komödienhaus ist als Kinematographentheater der Union-Projektions-Aktiengesellschaft eröffnet worden.

Der Bauernfeldpreis des letzten Jahres ist in Höhe von je tausend Kronen an Friedrich Adler, Paul Apel, Felix Salten, Siegfried Trebitsch, Jakob Wassermann verteilt worden.

Ein Theater für ausländische Meisterwerke hat sich in Paris aufgetan. Dieses Théâtre des chefs-

d'oeuvres étrangers' will nur hervorragende ausländische Stücke, die in ihrer Heimat bereits Erfolg erzielt haben, aufführen und wird mit 'Königsmacht', einem Schauspiel des Dänen Karen Bramson, eröffnet werden.

Der österreichische Direktorenverband hat den über Max Ballenberg verhängten Boykott aufgehoben.

Der Leiter der Vereinigten Stadttheater von Chemnitz Richard Jaffe hat nach fast fünfundsiebenzigjähriger Tätigkeit seine Entlassung vom Kate erbeten und erhalten. Die Theater werden zur Neuverpachtung ausgeschrieben.

Der Direktor des Stadttheaters von Meran Julius Laszka hat die Gemeindeverwaltung um Lösung seines noch für ein Jahr laufenden Vertrages ersucht.

Die Presse

August Strindberg: Königin Christine, Schauspiel in vier Akten. Theater in der Königgräzer Straße. (Siehe: Schaubühne VI. Jahrgang, Nummer 48.)

Bossische Zeitung: Man sucht nach dem Feuer, das die dramatische Temperatur macht, und man findet nicht einmal den Glanz, der blendet.

Börsencourier: Wieder einmal fühlen wir jene gewisse, elementare Gestaltungskraft, die in Strindberg auch da noch wohnt, wo die Gestalten ihm mißraten.

Lothar-Anzeiger: Die Verschmelzung der ganz von Strindbergischem Geist und geistvollen Spitzfindigkeiten erfüllten Gestalt mit der Historie läßt eine rechte Anteilnahme nicht aufkommen.

Morgenpost: Der Diebeskonflikt ist es, der Strindbergs Drama am meisten schwächt. In den beiden mittlern der vier Akte führt er die Szenen mit grandioser Meisterschaft.

Tageblatt: Der Schwede Strindberg spricht aus diesem Stück, und noch mehr der Dichter und Mensch Strindberg, und beide sind nicht ganz einig miteinander geworden.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 10
7. März 1912

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Offener Brief an Herrn Oberregierungsrat von Glasenapp

Sehr geehrter Herr Oberregierungsrat!
Sie werden möglicherweise nicht gelesen haben, daß ich schon vor einigen Wochen in diesem Blatte eine Art Rotschrei der Theaterdirektoren veröffentlicht habe. Ich habe dabei wohl das Thema zu kurz behandelt und richte deshalb die ausführlichere Bitte heut an Sie, da Sie der Einzige sind, der helfen kann, und, wie ich fest überzeugt bin, auch helfen wird.

In Ihrer ganzen Tätigkeit als Leiter der Theaterabteilung des Königlichen Polizeipräsidiums in Berlin haben Sie bewiesen, daß Sie das vollste Verständnis für die Interessen unsrer Theater haben, und daß Sie, wenn es darauf ankommt, mit Eifer und Erfolg für das eintreten, was die Entwicklung der Bühnen unsrer Hauptstadt zu fördern bestimmt ist. Trotz aller freundlichen Fürsorge ist aber nicht zu verhindern gewesen, daß es den Ihnen unterstellten Theatern zum großen, ja zum größten Teil sehr schlecht geht. Man hat nach den verschiedensten Ursachen für das nicht zu leugnende Theaterelend gesucht und hat als solche: mangelnde Fähigkeit der Direktoren, Fehler in der Zusammenstellung des Repertoires, das Vorhandensein zu vieler Theater und andres hingestellt. Ich möchte Sie nicht damit belästigen, diese Erklärungen im einzelnen zu widerlegen. Ein Punkt jedoch widerlegt alles mit einem Mal. Es geht nämlich nicht nur in Berlin, sondern auch in der ganzen Provinz unsern Theatern furchtbar schlecht.

Nun sind natürlich nicht alle Theaterdirektoren Deutschlands unfähig und böswillig. Es kann auch nicht daran liegen, daß man zu wenig neue Stücke gibt; denn in manchen Provinztheatern kann ein Stück überhaupt nur ein- bis zweimal gegeben werden, und selbst in Hamburg kommt fast alle Woche eine neue Premiere heraus. Die Ursache muß auf anderm Gebiete liegen. Sie haben vielleicht gehört, daß der

Direktor des Theaters in Naumburg nicht mehr imstande ist, seine Bühne weiter zu führen, und dem Bühnenleiter in Chemnitz ist es jüngst ebenso ergangen. Vor einigen Tagen folgte das Neue Theater in Halle nach. Hier handelt es sich um Theater, die bisher sehr gut bestanden haben. Viele andre Beispiele ließen sich noch zufügen. Die Stücke sind gewiß auch nicht schlechter geworden. Denn wenn keine neuen guten Stücke geschrieben werden, so steht es ja jedem Bühnenleiter frei, auf die alten zurückzugreifen. Woher kommt also die Misere? Woher kommt es, daß, zum Beispiel, in Berlin augenblicklich fast nur eine einzige Direktion ein gutes Geschäft macht? In der Verzweiflung über die Mißerfolge der besten Stücke suchen die Direktoren nach andern und finden meist nur schlechtere Werke, welche Geld kosten und dadurch das Unternehmen noch mehr schädigen. Wo aber liegt der Krebschaden, wo liegt der Grund, der alle Bühnenkunst in Frage stellt und, wenn keine Aenderung eintritt, bald vernichten wird?

Der Krebschaden für alle Theater sind die Kinematographen. Sie sind der Ruin für die gesunde Kunstentwicklung, sie untergraben nicht nur das Interesse des Publikums für ein richtiges Theater, sondern sie entziehen dem Publikum auch die Mittel, ein gutes Theater zu besuchen. Der Anblick dieser vibrierenden Gestalten, die, ohne das Ohr zu rühren, höchstens unterstützt von einer blöden Musik, in zehn Minuten lange Dramen herunterhaspeln, kostet leider so wenig Geld, daß das Publikum sich den Luxus leicht leisten kann. Es wäre natürlich nicht Aufgabe der Polizei, dem Publikum Vorschriften zu machen und ihm ein Vergnügen zu entziehen, wenn es ausschließlich dieses Vergnügen will. Ich verkenne keineswegs einen gewissen erzieherischen Zweck des Kino-Films, und ich leugne nicht, daß ich mich selbst ab und zu schon bei einer solchen Vorführung ein wenig unterhalten habe. Aber es muß alles seine Grenzen haben. Es ist nichts dagegen zu sagen, daß es in Berlin einige große Lichtspieltheater mit halb wissenschaftlichem, halb unterhaltendem Repertoire gibt. Aber dabei ist es leider nicht geblieben. Das Publikum wird vielmehr den Kinematographen geradezu in die Arme getrieben. In fast jeder Straße, oft Haus bei Haus, bestehen diese schmutzigen Vergnügungslokale mit den marktschreierischen Plakaten, ein Ekel für jeden Menschen, der es mit der dramatischen Kunst und ihrer Entwicklung noch ernst meint. Man verlangt von dem Durchschnittsmenschen zu viel, wenn man erwartet, daß er diese Unkunsttempel meidet. Er will vielleicht gerade in ein ordentliches Theater gehen und sieht nun links und rechts, wohin er auch tritt, so ein Lichtspielhaus seine Vorführungen in verlockenden Ankündigungen anpreisen. Schwach, wie er ist, und bequem, wie er es hat, fällt er auf die

Wackeltunst herein und gibt in kleinen Dosen so viel Geld aus, daß ihm für das Theater weder Zeit noch Mittel übrig bleiben.

Sie, Herr Oberregierungsrat, der Sie diese Dinge genau so gut kennen wie ich, werden auch wissen, daß nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland die Theaterdirektoren unter der Konkurrenz der Kinematographen schwer leiden. Ueber alle übrigen Schädigungen, selbst über die angebliche Kriegsgefahr und über die schlechten wirtschaftlichen Zustände würde man schon hinwegkommen — über die „Kientöpfe“ kommt man nicht hinweg. Da Sie gewiß einsehen, daß man helfen muß, werden Sie auch helfen. Sie haben dazu gute gesetzliche Mittel in der Hand.

Die Theater unterliegen allen möglichen Vorschriften der Bauordnung und sehr schwierigen Nachweisungen, ehe sie ihren Betrieb eröffnen können. Man verlange von den Lichtspieltheatern vor allem, daß sie ebenso selbständig gebaute Theater sind wie die ordentlichen Bühnen. Sie sind keineswegs weniger feuergefährlich und beherbergen leider viel größere Massen als die andern Theater. Verbieten Sie, bitte, alle Kinematographen in Läden und mitten in Häusern. Damit wäre ein Hauptunglück beseitigt und die Entwicklung der Kinematographen in ein angemessenes Fahrwasser gelenkt. Verlangen Sie alle möglichen, gesetzlich nur ausdenkbaren Sicherheiten von jeder Konzessionierung von Lichtspielen, greifen Sie in die Gestaltung des Repertoires ein. Erschweren Sie die Gründung dieser kunstverderblichen Anstalten, wo es nur möglich ist. Unterstützen Sie die Verbände der Direktoren und Schauspieler, die sich jetzt gegen den Unfug dieser geistesstörenden Vorführung einer Unmasse von Schnellphotographien zusammentun. Wäre es nicht möglich, den Inhabern von Lichtspielen auch die Hinterlegung eines Sperrfonds aufzuerlegen, und, wenn das nicht möglich ist, kann man nicht in dieser schweren Zeit den Theaterdirektoren die Zahlung des Sperrfonds erlassen und die hinterlegten Kautionen zurückgeben? Ich will nicht an dieser Stelle gegen das immer noch beliebte Institut Stellung nehmen. Aber vielleicht kann man aus besonderen Gründen eine Art Notstandsverordnung erlassen.

Denn das sage ich immer wieder: ein Notstand besteht. Es geht den Theatern schlecht, es geht ihnen miserabel. Ich werde noch in diesem Jahr einmal statistisch nachweisen, wie viele Menschen unsere Theater und wie viele die Kinematographen besucht haben. Erheben Sie von den Kinematographen allein die Lustbarkeitssteuer, die in Berlin die regulären Theater auf das Empfindlichste schädigen würde, wie sie es in letzter Zeit, zum Beispiel in Hamburg getan hat. Sie, Herr Oberregierungsrat, wissen das alles so gut wie ich. Darum helfen Sie, ehe die ersten Zusammenbrüche erfolgen!

Das neue Opernhaus

Noch dem Kampf um das Reichstagspräsidium kommt an beschämender Komik gleich der Kampf um das neue Opernhaus. Aber während jener Kampf nicht einmal im ungünstigsten Falle ein Ende mit Schrecken nehmen kann, müssen wir uns hier auf einen Schrecken ohne Ende gefaßt machen. Es geht seit etwa acht Jahren. Damals erfand man plötzlich an höherer Stelle, daß das Opernhaus nichts mehr taue. Künstler, Kunstfreunde und gute alte Berliner waren anderer Meinung. Am lautesten protestierte, in der „Zukunft“, der Erbauer des neuen Reichstags, der einer Vernichtung des Opernhauses eine viel einschneidendere Bedeutung zuerkannte als etwa der Vernichtung der Tuilerien durch die Kommune, und der in den architektonischen Schöpfungen Wilhelms des Zweiten oder seines Regimes eine geringe Sicherheit dafür erblickte, daß das neue Haus auch nur annähernd einen Ersatz für das alte bieten werde. Messel stimmte dem Genossen Wallot bei, indem er, ohne zu übertreiben, von dem „nationalen Unglück des drohenden Opernhausbaus“ sprach; und wenn sie und Leute ihrer Gesinnung weiter nichts erreichten, so erreichten sie wenigstens, daß der barbarische Gedanke, Knobelsdorffs „Zauberpalast“ niederzureißen, fallen gelassen wurde. Zugleich aber hatte diese Diskussion die Dunkelmänner soweit gewißigt, daß sie den Entschluß faßten, sich künftighin nicht auf Schritt und Tritt einer sachmännischen, also höchst lästigen Kritik auszusetzen. Die Möglichkeit, einen öffentlichen Wettbewerb für die Pläne des neuen Hauses auszuschreiben, wurde von der Hand gewiesen. Sieben deutsche Architekten, worunter man die begabtesten vermählte, erhielten den Auftrag, Entwürfe zu liefern. Diese wird keiner von uns zu Gesicht bekommen, da der Regierung der Spruch einer kleinen, aber nicht durchweg zuständigen Kommission genügt. Sie schlägt vor, das Projekt von Litzmann für die Außenseite, das Projekt von Grube für die Innenräume zu verwenden. Darüber braucht jetzt nicht oder jetzt noch nicht geurteilt zu werden. Denn darum handelt sich ja gar nicht. Es ist im Laufe der Jahre vollständig vergessen worden, daß ein neues Opernhaus an und für sich überflüssig ist. Daran gilt es zu erinnern! Man hofft nicht, wirklich nicht, damit bis an die Krone zu bringen. Aber die Entscheidung liegt bei den Parlamenten, die die Geringfügigkeit von zwölf Millionen bewilligen oder verweigern können. Vielleicht hilft man schon ein bißchen, wenn man für ein paar zugängliche Abgeordnete die Gründe aufzählt, die sie verhindern müßten, diese Summe zu bewilligen.

Alles spricht für, fast nichts spricht gegen die Weiterbenutzung des Opernhauses. Die Generalintendantur freilich stellt es umgekehrt dar. Aber die Behauptungen des sogenannten Betriebsprojekts, das sie für ihr neues Haus ausgearbeitet hat, wird gläubig doch wohl nur hinnehmen, wer die Verhältnisse des alten Hauses nicht kennt. Die Feuericherheit soll nicht ‚ideal‘ sein. Ja, wo ist sie das? Vorhanden wird sie immerhin sein, weil sonst keine Aufführung stattfinden dürfte. Während der Aufführung soll der Umbau Lärm machen. Ich Stammgast habe in achtzehn Jahren niemals das leiseste Geräusch gehört und bin nicht übertrieben taub. Aber der Umbau soll in der Regel auch zu lange dauern. Es ist nicht so arg, ist nicht ärger als anderswo und schließlich: so leblos sind selbst die Aufführungen der Hülfenschen Oper selten, daß einem nicht nach jedem Akt eine ordentliche Atempause willkommen wäre. Es sollen ferner große Restaurationsräume fehlen. Das Foyer ist schön und riesengroß. Es bietet die bequemste ‚Zirkulationsgelegenheit‘ und wird durch die Couloirs des Parketts und der Ränge ausreichend ergänzt. Aber zu diesen Rängen soll man fürder keine Treppen mehr zu steigen brauchen, sondern, wie in den modernen Hotels, durch Aufzüge befördert werden. Ja, du lieber Himmel: ein Opernhaus ist kein Hotel, und es ist ziemlich sicher, daß in den obern drei Rängen kein Mensch sitzt, der eine so geringe Beziehung zur Musik hätte wie ein Generalintendant und ihr nicht gern Opfer brächte. Es bleibt zweierlei. Die Bühne ist den Anforderungen der vorgeschrittenen Technik nicht gewachsen. Gewiß nicht. Nur daß man, um sich auf der Höhe der Zeit zu halten, drei- bis viermal in einem Jahrhundert ein neues Haus bauen müßte, und daß es dann eigentlich eine schreiende Ungerechtigkeit des Landtags wäre, der bedauernswerten Leitung der Königlichen Theater nicht auch ein neues Schauspielhaus zuzugestehen, da das alte bekanntlich der Drehbühne ermangelt. Das alles verdient wahrhaftig keine ernste Zurückweisung. Zuguterlekt? Man sieht nicht überall. Gottlob! Ich verlange bei bestimmten Ausstattungen geradezu solche Plätze. Aber wenn Herr von Hülsen entschlossen ist, mit diesen Ausstattungen aufzuräumen, so möge er die Vorsprünge, die hier und da den Blick auf die Bühne versperren, beseitigen lassen. Das wird eine Menge Geld, aber nicht gleich zwölf Millionen kosten und kaum das Bild eines Hauses verändern, aus dem man uns schon um seines Gefühlswertes willen nicht vertreiben darf. Ich für mein Teil kann im Zwischenakt an kein Fenster treten, ohne entweder die Spielplätze meiner Kindheit zu sehen, oder den mächtigen Fahrdamm, über den

mein Vater mich in die Schule geführt, oder die Universität, die mich darauf vorbereitet hat, Schnödigkeiten gegen staatsbehaltende Elemente zu erfinden und wirksam zu formulieren. So wird nicht jeder in diesem Hause berührt werden. Aber ein Besitz ist dieses stilvolle, vornehme, reiche und doch schlichte, weiträumige und doch intime Theater für alle Berliner, die an Berlin hängen und auf Opernmusik angewiesen sind. Solch einen Besitz soll man einer Stadt nicht rauben, sondern nur immer noch teurer machen.

Wär' das so schwer? Wenn es an der Zeit ist, dann wird ein Abgeordneter aufstehen und meine Argumente gegen den Neubau vorbringen. Es wird ihm aber so wenig wie mir genügen, abzulehnen und zu kritisieren, und so wird er fragen, wie denn nun wirklich, da offenbar ein Notstand empfunden würde, das alte Opernhaus in ein neues zu verwandeln sei. Dazu wäre nicht mehr nötig als höchstens der sechste Teil jener zwölf Millionen. Damit ist der unwürdige Zustand zu beseitigen, daß neben Muß und Blech, und ungefähr ebenso häufig wie sie, zwei Dirigenten beschäftigt werden, die in kleinere Orte gehören. Damit ist nach und nach der Fundus zu erneuern, wobei allerdings das Kriterium nicht ein leeres Gepränge zu sein hätte. Damit ist gegen Amerika anzugehen: ist nach Jadowitz auch die Hempel festzulegen, die Destinn zurückzuholen, jede Kraft, die anderswo frei wird, wie Feinhals und die Mahenauer, zu umwerben und zu erobern. Solch ein Ensemble würde sich reichlich bezahlt machen, weil es statt leerer Häuser lauter überfüllte gäbe. Geld allein tut's freilich nicht. Es müßte ein Leiter da sein, der nicht bloß vom 'Rosenkavalier' zur Künstlerschaft anzuregen wäre, sondern fast alle Werke von Gluck, Mozart und Verdi wie Novitäten vornähme und sie einzeln und zyklenweise zu Zugstücken belebte, als wären sie von Gounod, Meyerbeer und Wagner. Geht nicht auf den Leim! wird mein Abgeordneter rufen. Hier soll durch die Vortäuschung eines architektonischen Bedürfnisses die Tatsache verschleiert werden, daß man weder jung noch begabt noch fleißig genug ist, um seine künstlerischen Pflichten zu erfüllen. Auf den Steinen dieses Neubaus läßt sich zehn Jahre und länger herrlich faulenzten. Zuerst wird es nicht mehr lohnen, für das alte Haus wertvolle Opern zu erneuern, weil sie nach einiger Zeit ja doch umgearbeitet werden müssen. Dann wird der Umzug ein Interregnum heraufführen, während dessen noch weniger geschieht. Schließlich aber werden wir in einem frischgemauerten und fahstuhltreichen Kasten sitzen und ganz erbärmlich frieren. Für unser Geld.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Der Kellner im kleinen Café erbt eine große Summe, muß aber Kellner bleiben, weil sein schlauer Chef ihn rechtzeitig mit einem zwanzigjährigen Kontrakt gebunden hat, und dieser Kontrakt nur durch ein sehr hohes Neugeld zu lösen wäre. Das ist der Grundeinfall des „Kleinen Café“, der den Berlinern wohlbekannten Komödie von Tristan Bernard, die jetzt das Deutsche Volkstheater spielt. Ein possenhafter Grundeinfall; aber von einer treibenden inneren Lustigkeit, die man, wie er nur ausgesprochen wird, auch schon leise in ihm rumoren hört. Und wie blüht diese winzige Schwankidee auf! Es ist ein wahrhaft ästhetisches Vergnügen, ihrer mühelosen und reichen Entfaltung zuzusehen. Keine Spur von Gewalt, von Absicht, von künstlicher Zutat, von Humor-Barbarei. Alles von der anmutigsten Selbstverständlichkeit. Die organisierende Hand des Schriftstellers bleibt unsichtbar, und es ist, als ob er seinen Einfall sich selbst überließe, als ob dieser Einfall Instinkt hätte, kraft dessen er die ihm zuträglichste Nahrung und Gesellschaft fände und sich all das assoziiere, was zu ihm gehört. Ich habe die höchste Bewunderung vor dieser schöpferischen Meisterschaft, die eine kleine Welt so sicher fügt, daß sie, einmal in ihren Grenzen bestimmt und in Betrieb gesetzt, ihren Schöpfer entbehren zu können scheint. An diesem „Kleinen Café“ sollten deutsche Lustspielschreiber neidisch und beschämt studieren. Wie sicher alles ineinandergreift und doch wie locker, so daß kein Kreischen, Wimmern die zwangvolle Arbeit der Maschine verrät! Alle Konturen des Spiels haben einen rosigen Rand von Unwirklichkeit, der ihre Härte verwischt; und doch ist überall an ihnen durch kleine Verstärkungen und Verdickungen dem logischen Bedürfnis des Hörers Rechnung getragen. Der Witz der Komödie ist manchmal derb, manchmal sogar gefühlvoll. Aber wo er derb ist, ist er so geschwind, daß er vorüber, ehe man seiner Derbheit bewußt werden könnte; und wo er sentimental ist, so dünn und leicht, daß er von der bewegten Luft des Spiels mitgerissen wird, ehe er sich auf die Lungen schlagen konnte. Kurz, eine Komödie, die durch ihre Mache, durch ihren tendenzlosen, absoluten, freien Humor zu den allerbesten ihres Genres gehört. Im Deutschen Volkstheater wird sie vortrefflich gespielt, vor allem von Herrn Edthofer. Es gibt in Wien keinen besseren Darsteller freundlicher Menschen als ihn. Man muß ihn als Kellner Albert sehen, wie er unter der Sonne seines materiellen Glücks drollig und bescheiden schwippt, wie ihm Frechheit und Schüchternheit zum lebenswürdigsten Gemenge zusammenfließen, und wie er, durch allen Firnis von Witz und Abenteuer, doch immer den braven Jungen kräftig durchschimmern läßt.

*

Im Lustspieltheater, als Uraufführung: „Ehrlam und Genossen“, Komödie in drei Akten von Otto Hinnerk. Ein satirisches Spiel, in dem die Begriffe von Moral und Recht, Gesetz und Ordnung durch angehängte Fragezeichen ulkig verschnörkelt erscheinen. Der alte Ehrlam, hochgeachteter Bürger, im Geheimen aber Oberster einer Gaunerorganisation, die er mit Hilfe der Polizei in Zucht und Gehorsam erhält, wächst gelegentlich zum Symbol der bürgerlichen Ordnung auf. Er verkündet auch das ironisch-sittliche Grundprinzip dieser Ordnung, ungefähr mit den Worten: „Jeder von uns stiehlt für einen Tüchtigeren.“ Davon ist in der Komödie mit einigermaßen lauwarmem Temperament, ohne ein Allzubielen an Kraft und Saft, die Rede. Das nette Stück leidet an seiner Umständlichkeit. Seine dünnen Fäden werden mit mancherlei Anmut und Feinheit, aber gar zu behaglich und selbstzufrieden versponnen. Das Ganze wirkt wie eine Riesenminiatur, eine mechanisch vergrößerte Niedlichkeit (mit Perspektive). Die Regie des Lustspieltheaters holte heraus, was an Stimmungszug, an dramatischen Möglichkeiten in „Ehrlam und Genossen“ stecken mochte, und legte nach allen Richtungen hin die satirischen Ausblicke frei. Es gab auch hübsche Bühnenbilder, nur die andauernde Kolorierung der Szene mit saftigstem, grasgrünem Mondlicht störte ein wenig. Dem Ehrlam widmete Herr Röck seine scharfe und kluge Charakterisierungskunst. Viel kam trotzdem dabei nicht heraus, weil schon der Dichter in der Zeichnung der Figur, allzu bescheiden und sparsam, mehr angedeutet als ausgeführt hatte. Noch dünner, wesenloser ist ihm die Frauenfigur geraten, die brave Uline, für die Fräulein Webers Lieblichkeit und sanfte Wärme um Sympathien warben. Die einzige Figur des Stückes, die Leben und Farbe hat, der gutartig-hübsche Vagabund Peter, war Herrn Pointner anvertraut. Man darf sagen, daß das ungenierte, frische Tempo und der liebenswürdige Uebermut dieses Schauspielers die ganze Komödie gerettet haben.

Die Neue Wiener Wiener Bühne spielte: „Taifun“, das handfeste Theaterstück von Melchior Lenghel. Der Publikumserfolg dieser geschickten Komödie ist nicht nur in ihren fremdartigen Stimmungszügen, ihren verb gemalten geistigen Prospekten und ihren sauberen theatralischen Wirkungen begründet. Er ist auch, und vor allem, durch ein andres Moment bedingt; durch etwas, was man eine „Sentimentalität zweiten Grades“ nennen könnte. Sie steckt in der Zeichnung der japanischen Komödien-Helden, die als so eherne, ungerührte, unerschütterliche Zwed-Menschen geschildert werden. Diese Unsentimentalität nämlich erscheint, wenn man genauer hinsieht, als die schönste gefrorene Sentimentalität. Das Unbedingte, Starre der ungarischen Japaner entpuppt sich, kritisch betrachtet, als petrifizierte Nührseligkeit. Weil es sich ja aber um harte, tränenlose Menschen, um graue Ab-

strakta, wie Pflicht und Patriotismus handelt, darf sich das Publikum ergriffen schneuzen, ohne sich seiner Ergriffenheit schämen zu müssen. Das macht den ‚Laisun‘ so unwiderstehlich.

*

In einer literarischen Matinee versuchte die Residenzbühne Grabbes ‚Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung‘. Dieses geniale Konglomerat aus Bosheit, Verachtung, Wiß, Haß und tieferer Bedeutung — als Bindemittel dient der Alkohol — sträubt sich gegen eine Verlebendigung auf der Bühne. Das Stück ist nämlich eine phantastische, groteske Mißgeburt: ein Riesenschädel auf einem zwerghaften Körper. Eine Ueberfülle von Geist, die in der Luft hängt, nicht von den Personen des Spiels produziert wird, sondern sich an ihnen und um sie ablagert. Die Menschen hier sind gewissermaßen nur der anekdotische Vorwand, der beiläufige Unterkunftsort für die zahlreichen obdachlosen Pointen; also mehr Sachen als Personen. Und es wirkt eigentümlich genug, diese Sachen auf der Bühne gespenstisch belebt zu sehen, sie sprechen, lachen, weinen, kurz: sich menschlich äußern zu hören. Auch der Wiß des Stückes mit seiner rundum laufenden Schärfe taugt nicht dazu, daß mit ihm auf der Szene hantiert wird. Er hat nämlich nur Schneide und keinen Griff. Trotzdem darf man dem ehrgeizigen literarischen Leiter der Residenzbühne, Herrn Ludwig Wolff, dankbar sein für den Grabbe-Nachmittag. Ueber alle, in der Sache selbst liegenden Theater-Unmöglichkeiten hinaus wirkte der wilde Humor der Groteske, ihre sprühende Bosheit, ihre höhnische Ironie gegen alles, was zur Zeit, da sie geschrieben worden, in deutschen Landen als ‚Kultur‘ angesprochen wurde, und ihr exzessiver, gewalttätiger Rausch von Pietätlosigkeit. Ein hübscher Regie-Einfall war es, beim Erscheinen Grabbes die Figuren auf der Szene zusammenpurzeln zu lassen, als hätte ihnen der Dichter die Erlaubnis zu ihrer spukhaften Lebendigkeit wieder entzogen. So kam die terrassenförmig überbaute, dreistöckige Ironie der Komödie zu markanter Geltung.

*

Das Theater in der Josefstadt brachte: ‚Casanova‘, ein Spiel in drei Akten von Armin Friedmann und Paul Frank. Casanova, der unter der Last seines Renommées leucht, dem der Ruhm über den Kopf gewachsen ist, der sich kopiert, als leibhaftiges Gespenst seiner selbst durch die Welt geistert, der zur ewigen Liebe verdammt ist wie der fliegende Holländer zum Schiffschiffen, Casanova, der kleiner ist als sein Schatten und nun mit mancherlei Turnerkünsten des Geistes sich redt und streckt, um diesem Schatten doch einigermaßen gerecht zu werden — das ist ein Einfall, herbstlich reif an Lustigkeit. Man dächte, ein wenig Schütteln müsse genügen, daß es Frohsinn regne. Nun, hier haben sogar zwei geschüttelt, aber es regnete nicht allzu heftig. Man hat den Eindruck, daß die Autoren Angst gehabt, literarisches Bittern,

ihre feine, hübsche Idee könnte ihnen ins Poffenhafte entgleiten. Sie hüteten sich vor der Pointe, zwangen ihren Witz zur Bescheidenheit, duldeten nichts Verbes, Kräftiges und nannten ihre Komödie charakteristischerweise ein ‚Spiel‘. Schade um die gestrichene Lust! Schade um die vielen, aparten und zierlichen, aber leider nicht recht enthüllten Reize ihres ‚Casanova‘. Famos ist der Einfall, den alten Frauenfänger und Abenturersammler als literarischen Techniker zu zeigen, prangend in allen holden Schwindeln des Metiers, Taten durch Worte ersetzend, die Weiber, die Mitwelt, den Diener, die Zeitgenossen, sich selbst betragend. Spaßig auch, wie der schon halb verkalkte Casanova seinen Blutmangel durch einen Tintenzuschuß immer aufzufrischen versucht, blasses Leben in üppige Literatur verwandelt. Sehr hübsch, wie er durch das kleine deutsche Städtchen segt, keiner Frau das Geringsste tut und doch am Ende einen Schwefelgeruch von Teufelei und erotischer Zaubermacht hinterläßt; wie er die Weiber, *faute de mieux*, mit seiner Phantasie befruchtet, so daß sie seine Geige hören, auch wenn sein Bogen nur die Luft streicht, und wie ihr verliebter Ehrgeiz, obzwar dupiert, doch mithilft, neue Legenden um den Namen Casanova zu bilden . . . Solcher hübscher literarischer Funken glimmen genug in dem Friedmann-Frankschen Spiel. Aber kaum irgendwo sind sie zur Flamme angeblasen. Der Kardinalfehler des Stückes liegt im Dialog. Er ist zu genügsam. Wenn man dreißig Sätze geschrieben hat und beim Ueberlesen merkt, daß sie leer klingen, so sollte es nur zweierlei geben: entweder solange zu beharren, bis sich dem Hirn doch ein die dreißig belebender Einfall entquetschen läßt oder aus den dreißig Sätzen zwei zu machen. Denn der Dialog ist und bleibt das lebenswichtigste Organ, das pulsierende Herz eines Theaterstückes. Blutverdünnungen sind da von höchstem Uebel. Aber unsre jungen Theaterchriftsteller sind nur anspruchsvoll, wenn sie Kritiken schreiben. Wenn sie Stücke schreiben, geben sie billiger. Sie vergessen, daß es beim Dichten wie beim Pistolenschießen immer ein wenig die Hand verreiszt. Meist nach unten. Man muß höher zielen, als man treffen will. Man muß einen brillanten Dialog zu schreiben entschlossen sein, wenn ein guter resultieren soll, und sich nicht denken: es genügt ein guter, die Brillanten wird schon der treffliche Maran darüber streuen. Er hat nicht gestreut. Er gab, allerdings in gewohnter Meisterschaft, nur eine Hälfte des Casanova-Charakters: den verbrauchten Greis mit aller zwinkernden Traurigkeit der Senilität. Das genügte hier nicht, wo man auch den hinreisenden Grandseigneur, den genialischen Hochstapler, den glaubhaften Träger einer großen Legende hätte spüren müssen. Das Publikum war über den Mangel an Schweinereien, die ihm der Titel zu versprechen schien, recht ungehalten. Aber es fehlte auch nicht an Beifallspendern, die die bessern literarischen Absichten des Spiels herzlichst würdigten.

Briefe über Kritik / von Theodor Lessing

4. An einen Literaturhistoriker

Sehr geehrter Herr Albert Soergel! Ich erhielt vor einigen Wochen ein Buch „zur Besprechung“ zugesandt. Titel: „Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte“. Achthundertzweiundneunzig Seiten, die Sie geschrieben, Ihrer Braut gewidmet und im Verlage von R. Voigtländer in Leipzig herausgegeben haben. Ich zauderte lange, ob ich das Buch wirklich „besprechen“ sollte. Denn erstens interessiere ich mich weniger für Bücher als für Menschen. Und zweitens (meinereins ist ja nachgerade an alles gewöhnt) dachte ich im stillen Gemüte: Wenn Du gegen dieses Buch „polemisiert“, denken sie doch nur: Da schimpft einer, der „nicht drin steht“. Schließlich aber — was ich an Ihrer Literaturgeschichte lobe, kommt Ihnen alleine zu; was ich angreifen muß, trifft nicht Sie, sondern die ganze Gattung literaturkritischer Makulatur, zu der auch Ihr Buch gehört. Ihr Buch wäre also nur Gelegenheitsursache. So hören Sie denn also...

Ich mache vorweg eine Verbeugung. Sie sind eine euklidische, das heißt zu Deutsch: eine wohlverdauende Natur. Liberal, weitherzig, nach links gerecht und nach rechts gerecht. Postausend, was haben Sie alles gelesen! Auch ich, Herr Doktor, bin ein ziemlich guter Leser, und wenn ich gar nichts anderes zu tun brauchte, so würde ich wohl jeden Monat ein Buch zu lesen vermögen. (Unter „lesen“ verstehe ich: den Gehalt einer fremden Seele meiner eigenen einarbeiten. In Wahrheit gebrauch ich zu solchem Aufarbeiten Jahr und Tag und kann nur von sehr wenigen Werken sagen, daß ich sie „gelesen“ habe.) Seit ich mich an Selbstzucht gewöhnt habe, kann ich nicht mehr als ein Buch im Monat lesen. Ein Literaturkritiker aber wie Sie, Herr Doktor, „behandelt“ etwa fünfhundert „berühmte Dichter der Jetztzeit“. Jeder der berühmten Dichter der Jetztzeit hat im Durchschnitt etwa zwanzig Bücher geschrieben. Sie, Herr Soergel, lasen also in den letzten Jahren zehntausend moderne Bücher; wenigstens dreihundert neu erschienene allein im Jahre 1911. Nun bezweifle ich gar nicht, daß es gewiß sehr tiefe Geister gibt, die dergleichen können. Professor Richard M. Meyer, zum Beispiel, kann es. Kant oder Goethe konnten es nicht. Da nun aber die erlösende Formel, welche als Einziges nach unserm Tode auf Druckpapier übrig bleibt, leider nicht von Kant oder Goethe gemacht wird, sondern von Professor Meyer, so ist die ethische Sanktion Ihrer „Werte setzenden Wissenschaft“ ein recht problematisches Problem. . . .

Ich hege die Überzeugung, daß Geistesgeschichte nicht minder als Weltgeschichte das Kunstprodukt „öffentlichen Geistes“, also die fable

convenue der ‚Gebildeten‘ ist. Der Wille zur Schablonierung erzeugt kraftökonomisch den ‚Literaturgeschichte‘ genannten, immer neu ‚geschichteten‘ consensus omnium. Der Literaturschichter ist Erfinder von ‚Gesichtspunkten‘. Er stiftet eine Optik für Groß und Klein. Seine Bequemlichkeit sieht justament in der schönen Literatur die letzte Angelegenheit der Menschheit. Aber gerade das Wertvollste und die Wertvollsten fallen dabei vielleicht unter den Tisch. Ein Wust von Dichteradressen, Zitaten, Inhaltsangaben und öffentlichen Sprüchen bleibt übrig und scheint zu predigen, daß Menschen- und Erdenleben eine Art Gelegenheit sei, schöne Bücher zu produzieren.

Was kann ich armer Laie Eurem stolzen Bau gegenüber andres tun als bescheiden Stichproben veranstalten. Ich gehe also den wenigen Geistern nach, mit denen zu leben ich gewöhnt bin, deren Seelenbereich mir leidlich klar ist. Das sind Henrik Ibsen, Friedrich Nietzsche, Stefan George. Was finde ich?

Ueber Ibsen einige klare gute Seiten zu schreiben, wäre, Herr Doktor, ein Kinderspiel. Es gibt über ihn eine große Literatur; oft recht tief schürfend. Der literarhistorische Kompilator brauchte nur zuzugreifen und Gegebenes zusammenzuschauen. Das wäre immerhin etwas. Sehr berühmter Denker Werk, etwa Wilhelm Wundt's, ist im Kern nichts andres als geniales Zusammenschauen fremder Gedanken. Ursprünglichkeit ist selten. Seien wir wenigstens fleißig. Sie aber, mein Herr, was bieten Sie? *Raisonnement*, und immer wieder *Raisonnement! à l'hauteur de tous*. Ueber ‚Peer Gynt‘, ein Werk der Weltliteratur schreiben Sie (indes Otto Julius Bierbaum oder der gewiß vortreffliche Freiherr von Wolzogen lange, lange ‚Würdigungen‘ erhalten) einige nichtsagende Floskeln. Etwa des Sinnes, daß ‚Peer Gynt‘ und ‚Brand‘ Norwegen seien. (Schon Ibsen ärgerte sich über den Unsinn.) Ueber Nietzsche: bogenlange unerlebte Auszüge, ohne adelnden Haß, wie ohne Scharfblick der Liebe. Nicht besser, nicht schlechter als leidliches Feuilleton in leidlichen Wochenchriften. Wenn es nicht Mode wäre, über den Mann zu reden und zu schreiben — Sie hätten ihn ja doch wohl nicht entdeckt. George? Eine Stoppelung nach folgendem Rezept: Wie stimmungsvoll schildert doch dieser Dichter die Landschaft im Herbst! (Folgt ein Gedicht.) Ueber alles aber geht ihm die Schönheit! (Folgt noch ein Gedicht.) Und man beachte auch seine Vokalisation! (Folgt ein drittes Gedicht.) George würde Ihre Auffassung ablehnen, der Autor (Sie haben sie Ludwig Klages entlehnt und diesmal die Quelle angegeben) sie schwerlich mehr unterschreiben: für Sie aber ist das nun ‚Literaturgeschichte‘, und der eine reicht das einmal geprägte Vorurteil dem andern weiter. Sie zitieren Georg Simmel — und natürlich das Unerlebteste, Gleichgültigste, was der je geschrieben hat —; und wo Sie absolut nicht erfüllen, da haben Sie

die bekannten Allertweltsadjektive: feinsinnig und geistreich. (Diese beiden bringen mich ins Grab.) Sie sagen Sie Wesentliches. Ihnen nie, wie man leben muß in Seelen, die man beurteilen will. Benützen jeden Augenblick das unleidlichste Cliché: Hermann Bahr sagte einmal sehr richtig; wie Hebbel einmal sagte; Dehmel hat gewiß recht, wenn er bemerkt, daß . . . Dazu üben Sie die furchtbarste Willkür der Stoppelung. Irgendwo haben junge begabte Leute einen Dichterverein gegründet: ‚Durch‘ oder ‚Die Kommenden‘ oder ‚Die Ungespundeten‘; andre haben eine Zeitschrift gegründet: Freie Bühne, Schaubühne, Gesellschaft. Sollen denn nun alle, die solche Vereine oder Zeitschriften trugen, zur Literaturclique verheiratet, auf die Nachwelt kommen? Es gibt keine besondere Kunst des ‚Naturalismus‘, keine besondere der ‚Blätter für die Kunst‘. Es gibt keine Neuromantik, keinen ‚Neoklassizismus‘. Das sind gleichgültige, doktrinaire Formeln, die eine psychologische Auswertung der Schaffenden unmöglich machen. Da wird von Ihnen etwa ein Satz eingeflüstert wie dieser: „Emanuel von Bodman, Otto Hinnerk, Carl Albrecht Bernoulli, Heinrich Lilienfeld, Julius Bab, Otto Faldenberg, Emil Ludwig, Ernst Reinmann, Friedrich Freksa, Hans Rhyser — so viel neue Namen, so viel neue Versuche, neue Wege zu finden. Ist einer der rechte?“ Zum Teufel, das sollen ja Sie entscheiden! Für Euereins aber ist der „rechte“ — der Erfolg hat. Kurz, Herr Doktor, über fünfhundert „berühmte Dichter“ in zwei Jahren ein ungestaltet Werk zusammenzustoppeln (ich verpflichte mich, es in sechs Monaten besser zu schreiben), das ist entsetzlich. Solcher Aufgabe gehört ein Mannesleben. Und der Mann, der sie unternimmt, darf nicht nur von schönen Romanen und Gedichten sich nähren. Er muß den ‚geistigen‘ Gehalt der Zeit, das Wesentliche ihrer Wissenschaften und Erkenntnis (beides ist zweierlei) in sein Fleisch und Blut wandeln. Den Gehalt der Kultur aber wird er bei den wissenschaftlichen Geistern eher aufnehmen als bei Durchschnittsdichtern. Denn zu deren Metier gehört notwendig ein gewisses Maß primitiver Unwissenheit. Sie müssen frei schaltend der Menschheit ihre Geistesgeschichte bauen. Geister und Seelen sind Ihre Steine. Sie: der Architekt. Und der Stein, den die Werkleute verwarfen, wird oft der Eckstein Ihres Tempels werden. Geschichte ist Intuition. Ich weiß nicht, wer Sokrates, wer Plato war. Weiß aber: wenn sie wiederkämen, würde keiner sie, würden sie keinen erkennen. Geschichte ist Mythos auf Anlaß zeitlicher Zufälligkeit. Alles Wechselnde, Sinnliche ist für Sie geistiges Erlebnis. Aber dies geistig Erlebte müssen Sie nun neuerdings sinnlich gestalten. Sie finden keine Geschichte vor, sondern Sie machen Geschichte. Fühlen Sie sich als Weltbaumeister — das verpflichtet. Ihr Werk muß sein wie das Gedicht eines geistigeren Dichters über die andern, die weniger geistigen. Und als Ver-

dichter der Dichtung überlassen Sie es nützlichen Professoren, nützliche Nachschlagebücher zu liefern für die Trägheit der Vielen. Sie wollen Erkanntes künstlerisch bewältigen. Und dem so viel verkannten schönen Wort: *l'art pour l'art* setzen Sie, der Lebenskämpfer und Kenner, getrost an die Seite: *la critique pour la critique*.

. . . Schlechte Psychologen, die ihr seid! Welche Wirrnis stiftet ihr Literaturhistoriker etwa (ich greife nur ein Beispiel aus tausend ähnlichen heraus) mit der laienhaft unklaren Verwendung solcher Worte wie: pathologisch, abnorm, defadent. So habt ihr, zum Beispiel, keinerlei Witterung für den Unterschied zwischen ‚Kranken‘ und ‚Erkrankten‘. Einen Dichter wie Stanislaus Przybyszewski darf man nicht ‚krankhaft‘ nennen, wohl aber ‚erkrankt‘. Dagegen empfinde ich einen Künstler wie Heinrich Mann als morbid und menschlich defekt ab origine, als Shakespeare des Luxussanatoriums, obwohl Stil und Gestaltungskraft in allen Farben lachender Gesundheit prahlen. Man darf dagegen nicht für Hebbel, Strindberg, Kleist, Karl Bleibtreu, Ludwig Scharf, Hermann Conradi das beliebte Wort ‚pathologisch‘ brauchen. Vielleicht steht hinter ihrem Werk eine irgendwie schadhast oder flectig gewordene Naturkraft; aber gerade im Kampf gegen Belastungen erweist sich der Titanismus solcher Naturen. Das ist etwas anderes als ‚Defadenz‘. Defadente Naturen schaffen oft sehr saubere, ‚harmonische‘ Werke. Ja, es gibt eine Synthese, welche typisch defadent ist. Ich kenne Werke, die ich sehr bewundere, und deren Verfassern ich nicht ohne Selbstüberwindung die Hand geben könnte. Ich kenne andre Werke, die als Leistung mir wenig bedeuten und doch für mich große Erlebnisse waren und Offenbarung großen Menschentums. Literaturgeschichte aber ist keine Sachausstellung für Leistungen, sondern Portraitgalerie interessanter Persönlichkeiten. Nur weil Sie ein schlechter Psychologe sind, sind Sie auch schlechter Ethiker und konfundieren Mensch und Werk, Idee und Träger der Ideen. Ach, lieber Herr, es besteht eine fatale Wahlverwandtschaft zwischen den jeweils schäbigsten Menschen jedes Zeitalters und den zukunftskräftigsten Ideen des Zeitalters. Ein defektes und kleines Menschentum, das aus sich selbst wenig bedeutet, greift instinktiv solche Ideen auf, durch die es getragen wird und Folie bekommt. Die Menschen rechtfertigen sich mit ihren Werken. (Um, zum Beispiel, Anarchist, Jesuit, Junker zu sein, dazu gehört immerhin persönliche Qualität. Um dagegen höchst human, tolerant und liberal zu sein, dazu gehört gar nichts. Der schäbigste Mensch ist ganz sicher fortschrittlich.) Indem ich also eine Geistesrichtung schildere oder billige, billige und schildere ich nicht die Seelen, die sie vertreten. Indem ich Ideen und Richtungen bekämpfe, kann ich doch Vorliebe für Menschen haben, die sie tragen. Hier scharf zu sehen, dazu bedarf es eines neuen Psychologentums.

Sie aber, Herr Doktor, verfahren, als ob Leben eine Gelegenheit sei zum Bücherschreiben. Glauben Sie mir, Ihre tausend Bücher sind ganz gleichgültig. Wären auch dann gleichgültig, wenn sie noch tausendmal schöner und bedeutender wären. Worauf alles ankommt, das ist: der Kerl. Das Lebensgefühl hinter dem Kulissenstrug der Literatur, die Seelen will ich schauen. Und Ihr schärferes Auge soll mir als Vergrößerungsglas dienen. Und nun geben Sie mir einen Jahrmarkt menschlicher Eitelkeiten. O, solche Literaturgeschichten! Welch Studium für Physiognomiker allein solche fünfhundert Dichterbilder! Wohlfrisierte Puppenköpfe, stilisierte Schwäche, versifiziertes Schwachma, Krankheitsstolz und Unmännlichkeit. Und unter tausend Fertigkeiten und bloßen Könnern zuweilen ein echtes Menschen Gesicht: Zola und Dostojewski, Gerhart Hauptmann und Richard Dehmel. Aber alle über einen Kamm geschoren, so, als ob auch sie nichts seien als Könner und Fertigkeiten. Nein, mein Herr, das sind: Männer! Ein junger Mensch aus wohlbemitteltem Hause und leidlich begabt vermag in zehn Jahren genau so gut ein berühmter Schriftsteller, wie ein berühmter Arzt oder Advokat zu werden. Ein großer Mensch ist er darum nicht und könnte wiederum großer Mensch sein, auch wenn er kein berühmter Schriftsteller wäre. So oft ich literarhistorische Bücher wie Ihres zur Hand nehme, entsteht, ähnlich wie nach zu langer Zeitung- und Journallektüre, bei mir ein tiefer Ekel vor all dieser Dichterei, so daß ich mir eher wünschte, ein gesunder Schlächtergeselle zu sein als der oberste sämtlicher lyrischen Dichter; so daß ich mich nach ganz leidenschaftsloser sachlicher, solider Geistigkeit sehne, nach Logik und Mathematik, wo ich ganz entrückt bin diesem widerwärtigen Markt menschlicher Eitelkeit, auf dem Werke so viel größer und ganz etwas anderes sind als Menschen. Endlich aber, mein Herr: auch Ihr Tadel ist unzart und ungerecht; so etwa, wenn Sie über Sudermann schreiben. Nicht darum ungerecht, weil Sie Unrichtiges sagen, sondern weil das Gesagte nichts ist als richtig. Sie tadeln, weil es Usus der Gebildeten ist, zu tadeln. Man spürt keinerlei ethisches Recht auf solches Urteil. Meinem Geschmaç ist unverständlich, warum etwa Sudermann oder Ludwig Fulda durchaus tiefer rangiert werden müssen als Schönherr oder Ernst Hardt. Mir ist Sudermanns Seelenreich ethisch angenehmer als, zum Beispiel, Carl Hauptmanns. Ich empfinde nicht die innere Folgerichtigkeit des Maßstabs, Ihr inneres Muß in Liebe oder Zorn. Ein notwendiges Vorurteil ist kein Vorurteil. Sie aber sind nicht selbst- und eigenwüchsig, sondern verzapfen die öffentlichen Sprüche und Allerweltsdekrete über Prethi und Plethi. Und meine Dummheit begreift weder Sinn noch Sanktion all dieser ‚Literaturgeschichte‘ genannten schlechten Publizistik.

Lyrische Portraits / von Julius Bab

Anzengruber

Sonnenschein am Sommertag
gib klare Schrift!
Tannen im Wetterschlag
gebt festen Stift!

Schreib dir den Liebesbrief,
vielschöne Welt,
hast mir die Seele tief,
tieffroh erhell.

Schreib euch die Fehde, ihr,
die ihr verstedt
krumm euerm Gott und mir
die Welt verbrocht!

Schreib dir die Rechnung, du,
der mich bestellt.
Laß mir mit Beten Ruh,
Namen braucht's nicht dazu,
sind ja auf du und du
lang schon gestellt.

Gerhart Hauptmann

Die weil am Weg ein Häuflein Rehrich lag,
vermodernd Holz und tierisch Totenbein,
trat der Prophet hinzu und griff hinein. —
Es war ein glühend blauer Sommertag.

Die Jünger folgten stumpf in schwülem Trott,
gesenkten Blicks, der argen Blut zum Raube.
Nun standen sie: was suchst du, Herr, im Staube?
was suchst du, Herr, im Schutt? — „Ich suche Gott!“

Und siehe: aus dem wüsten Rehrich schwang
ein weißer Falter taumelnd sich ins Blau
und leuchtete und stieg und stieg und zwang
auf aller Augen zu entzückter Schau.

Flog in den Glanz — flog noch — man sah ihn nicht —
doch alle Seelen flogen mit ins Licht.

Shaw

Von schwirrendem Bogen
der lachende Pfeil
nun kommt er geslogen,
nun bohrt er sich steil
durch panzernde Platten,
durch Ketten und Kleid!
Flieh, Seele! vom fatten
Leib tödlich befreit — !

Von singender Sehne
helltönend Geschloß,
in stählerner Schöne
hersteuerndes Floß —
hoch trägst du, beladen,
den Jubel der Schlacht
und alle Gnaden
des Lebens zur Fracht!

Aus einer Sammlung, die unter dem Titel *Christliche Porträte*
bei E. Fischer erscheint.

Der Impressionismus / von Egon Friedell

2

(Fortsetzung)

Das Ich ist für uns nicht mehr Mittelpunkt eines Koordinatensystems, denn es ist selbst eines. Man kann in der Entwicklung dieses Problems drei große Stufen unterscheiden: zuerst galt der Mensch überhaupt als unwandelbar; sodann gilt er als wandelbar im Laufe der Geschichte, diese Auffassung kulminiert in Lessing; schließlich als wandelbar im Wechsel des ganzen eigenen Lebens. Parallel diesen Auffassungen entwickelt sich die Ethik in drei Stufen, auf denen sich der Gattungskreis des moralischen Gesetzes zunehmend verengert. Und zwar sowohl räumlich wie zeitlich. Zuerst galt das Gesetz Gottes, wie es in den monotheistischen Religionen formuliert ist; es ist überirdisch und umspannt die ganze Welt; zugleich ist es ewig. Dann kam das Gesetz der Gattung, wie es Kant im kategorischen Imperativ am klarsten kristallisiert hat: es umspannt die ganze Menschheit, aber nur diese; es ist irdisch und zeitlich. Zuletzt kam das Gesetz der Seele: dieses geht nur das Individuum an, und selbst für dieses gilt es nur als Augenblicksgesetz. Um es in

drei Schlagworten zusammenzufassen, können wir sagen: die erste Stufe ist theonom, die zweite anthroponom, die dritte idionom.

Es ist jedoch ganz klar, daß zu dieser dritten Stufe der Selbstgesetzgebung und Augenblicksgesetzgebung, der „goldenen Regel, daß es keine goldene Regel gibt“ (Shaw), die höchste moralische Verantwortlichkeit und Kraft der Erkenntnis gehört, und daß sie sich zuletzt entwickeln mußte, weil sie eben nur im entwickeltsten Menschen möglich ist. Nur der Mensch der stärksten und zartesten, der höchsten und tiefsten Sittlichkeit ist natürlich imstande, die Moral zu überwinden, zu überwinden in der einzig angemessenen Bedeutung, daß er sie nämlich aufhebt; aufhebt im Hegelschen Sinne, das heißt: auf eine höhere Stufe, in der sie enthalten ist. Hier sehen wir übrigens jene sonderbare polare Berührung von Anfang und Ende einer Kulturentwicklung, auf die Lamprecht hinweist. Der geschlossene Wilde berührt sich mit dem geschlossenen Menschen der Zukunft, ebenso wie eine Art Mystik und Aberglauben sich auf einer höchsten Kulturstufe wieder zu entwickeln pflegen. Es ist eine oft beobachtete Tatsache, daß gerade die hellstichtigsten Köpfe in reifen Jahren zu einer Art Köhlerglauben zurückkehren, der freilich nicht ein Ausgangspunkt, sondern ein Gipfel ist. Es ist das „dritte Reich“ der Mystik, über das der ‚vorurteilslose‘ Positivist sich nur deshalb erheben zu können glaubt, weil er ein moralischer und intellektueller Parvenu ist. Daß es keinen Zufall gibt, keine übelwollenden Dämonen und böshaften Kobolde, das weiß er; auch scheint es ihm erwiesen, daß ein Freitag sich in nichts Wesentlichem von einem Sonntag unterscheidet, und daß zwischen der Tatsache, ob man den linken oder den rechten Fuß zuerst aus dem Bette schiebt, und irgend einem äußern Ereignis unmöglich logische oder physikalische Beziehungen bestehen können. Daß aber alles untereinander in Beziehungen steht, daß es geheimnisvolle überphysikalische Zusammenhänge gibt, die wir nur deshalb unnatürlich oder übernatürlich nennen, weil wir ihr Gesetz noch nicht entdeckt haben; daß es zwar keine Dämonen, wohl aber einen Dämon gibt, für jeden Menschen einen eigenen, der ihn regiert und hin- und herbewegt, einen Dämon, der umso mächtiger, gefährlicher und magischer ist, je größer eben dieser Mensch ist; daß unser Schicksal sich zwar nicht mittels astrologischer Geheimbücher aus den Sternen ablesen läßt, daß es aber doch dort genau aufgeschrieben ist —: das alles weiß er noch nicht. Er hat einige ungereimte Vorurteile abgelegt und sich einige nützliche Kenntnisse zugelegt, aber er ist viel zu eingebildet auf diese kleinen provisorischen Errungenschaften, um sich über sie stellen zu können, um zu wissen, daß es gewissermaßen nur punktierte Hilfslinien sind, nützlich und unentbehrlich wie alle Hilfslinien, aber schließlich doch nur dazu da, um eines Tages austradiert zu werden. Die Physik ist etwas, das überwunden werden muß, und zwar — durch Physik. Die Geschichte der

Naturwissenschaften lehrt uns das jeden Tag. Wissenschaft ist niemals etwas anderes gewesen als die Summe jener Dinge, die wir verstehen. Die Wissenschaft hat keineswegs die Mystik zu besiegen; sie hat sie zu erobern. Der Positivist aber mit seiner frischgeplätteten Wissenschaftlichkeit von heute vormittag vermag das nicht zu verstehen. Seine Erwerbungen sind noch zu jung, als daß er imstande wäre, sie wirklich zu besitzen. Er trägt sie noch mit jener Selbstgefälligkeit und leichten Verwunderung, wie der plötzlich zu Wohlstand Gelangte seine schönen Kleider; er hat noch nicht die Selbstverständlichkeit, Gleichgültigkeit, ja Geringschätzung des Blickes, die jeder wirklich Besizende für seine Güter hat. Er hat sich noch gar nicht von dem Erstaunen erholt, daß es etwas wie Physik, etwas wie Ethik überhaupt gibt: für ihn sind diese Dinge noch beispiellose Wunder. Daß etwas wie eine Möglichkeit, die Natur berechnen zu können, überhaupt vorhanden ist, erscheint ihm als das Mirakel an sich, und darüber vergißt er die andern Mirakel, die umfassender und tiefer sind. Ebenso ist die Tatsache der Sittlichkeit für ihn ein so unsaßbar großes Ereignis, daß er von ihm völlig hypnotisiert ist. Wie vermöchte er daher einen Geist zu verstehen, der sagt: Sittlichkeit ist so selbstverständlich, daß ich mich mit ihr gar nicht mehr abgebe; das Problem des Altruismus ist für mich genau so ein Problem wie der Gebrauch der Seife: nämlich gar keins. Der ethische Barbenu ist der Gegner der individualistischen Ethik.

Jesuz war genötigt, das extremste altruistische Ideal vor der Welt zu errichten: nur durch dieses äußerste Gegenbild konnte er den tiefsinnerlich auf das Unsittliche gerichteten Grundwillen seiner Zeit besiegen, einer Zeit, die zur Hälfte Rom hieß und zur andern Judäa. Nur Menschen, die eigentlich von Natur lasterhaft, bössartig und selbstsüchtig sind, sind Gegner der individualistischen Ethik. Sie sind darin von ihrem Standpunkt aus vollkommen im Recht. Sie dürften sich in der Tat niemals erlauben, egoistisch zu sein. In ihnen ist noch viel zu viel Untermenschen-Egoismus, und darum haben sie das christliche Sittlichkeitsideal dringend nötig. Hierin zeigt sich ihre tiefe Unsittlichkeit.

Die Entwicklung zum ethischen Individualismus ist, um es mit einem Wort zu sagen, eine künstlerische. Daß jeder Mensch sein eigenes Sittengesetz hat, das für ihn, nur für ihn, für ihn aber unerbürchlich gilt, ist nur möglich unter der Voraussetzung, daß jeder Mensch ein besonderer Organismus mit eigenen Lebensgesetzen, eigenen Lebensäußerungen, besonderen Farben und Konturen, kurz: daß er ein Kunstwerk ist. Für die Kunstwerke gibt es auch keine Gesetze, und gerade deshalb, weil sie die gesetzmäßigsten Gebilde sind, die wir kennen, weil sie bis ins Kleinste von einem bestimmten Geist beherrscht sind. Man nennt das Stil. Ganz denselben Sinn hat auch die neue Ethik. Was

zu einem Kunstwerk gehört, was ihm organisch ist, das pflegen wir das Schöne an ihm zu nennen; was zu einem Menschen gehört, all das ausnahmslos, aber nur das, müssen wir an ihm sittlich nennen.

(Fortsetzung folgt)

Die große Komödie / von Lothar Brieger-Wasservogel

Uls Ludwig Boner endlich in langem Kampfe gegen den Widerstand der Eltern seinen Willen durchgesetzt hatte und Schauspieler geworden war, kam er in erster Stellung an das Stadttheater einer kleinen polnischen Grenzstadt. Er war klein, häßlich, von schriller Stimme und bezog als Monatsgage sechzig Mark, von denen er leben mußte, da seine Eltern nichts mehr von ihm wissen wollten. Aber dafür war er auch erst dreiundzwanzig Jahre alt, hatte schöne Augen und Zähne, Zähne von einer zermalmenden Kraft und jenes Bewußtsein seiner großen Zukunft, das, wenn es das Zeichen eines außerordentlichen Talentes ist, alle Gagen der Welt aufwiegt. Mit diesen Zähnen und mit diesem Bewußtsein verdaute er die ersten Mißerfolge, das Gelächter des Provinzpublikums, das einen Don Carlos mit Cohnnase und Schnagogenlödchen unausstehlich fand, und hielt aus, bis ein zufällig durchreisender großer Theaterdirektor hinter seinem edigen Feuer die große Persönlichkeit ahnte und ihn aus seiner Hölle erlöste.

Fraglos wäre ihm diese dreijährige Periode der reisenden Enttäuschungen noch härter zu tragen gewesen, hätte sie ihm die Liebe nicht in der leisen, unspürbaren Form erleichtert, in der sie oft dem Talente einen viel bessern Menschen hinzuopfern pflegt. Denn das Talent bringt die Menschheit vorwärts und Güte ist nichts sehr Produktives. So war denn das Entzücken seiner siebzehnjährigen Wirtstochter, endlich einmal den Traum ihres jungen Lebens, einen Schauspieler bei ihren Eltern wohnen zu sehen, ein außerordentliches. In ihr fand er ein dankbares Publikum für alle die großen Rollen vom Carlos bis zum Osmalb, die er da draußen nicht spielen durfte; sie hörte ihm mit verhaltenem Atem zu, und er las in ihren kindisch verzückten Blicken, was für ein bedeutender Mensch er doch eigentlich sein mußte. Das Genie braucht nicht unbedingt undankbar zu sein, und so beschenkte er sie zum Danke mit seiner Liebe, einer Liebe, die bei der großen Jugend und Begeisterung der beiden auf die Dauer sicher nicht ohne Folgen bleiben konnte.

Als nun das großstädtische Engagement kam, war Ludwig Boners erste Tat, sich seinen treuesten Verehrer durch ein dauerndes Band zu sichern, und sie siedelten bereits als Eheleute in die Residenz

über. Der Kreis der Pflichten Fränzchens veränderte sich durch die neue Würde in keiner Weise, bloß daß sie ihr Mann jetzt in größerer Gesellschaft „Franziska!“ rief, was sie dann ruhig und gottesgegeben über sich ergehen ließ. Nach wie vor hielt sie seine Sachen und seine Wirtschaft in Ordnung, lauschte seinen Deklamationen, freute sich über seine Erfolge und hatte schlaflose Nächte über dem Reide seiner Kollegen, und zu alledem kam noch bald ein schreiendes kleines Wesen, das gepflegt werden wollte. Das Leben ist eben sehr anstrengend, und wer ihm gerecht werden will, muß sich tummeln.

Dafür gab es aber auch recht viele schöne Augenblicke, und je berühmter ihr Mann wurde, desto mehr wurden derer für Franziska. Als der Kritiker des Tageblattes von ihm nur noch als von dem „großen Boner“ schrieb, konnte es sehr wohl vorkommen, daß der berühmte Mann in einer Gesellschaft plötzlich eine kleine schlichtgeschneitelte Frau hervorholte: „Das ist meine Frau!“ und mit seiner jetzt recht sonor gewordenen Stimme hinzufügte „und mein bester Kamerad!“ Dann weinte wohl Fränzchen vor Glück, was ihr Ludwig doch für ein guter Mensch war. Oder ganz große und reiche Leute, die ihr Haus besuchten — und die Klingel ging jetzt den halben Tag — küßten ihr die Hand und behaupteten entzückt zu sein, die Frau des Meisters kennen zu lernen. Dergleichen hätte sich nun Franziska um keine Summe Geldes abkaufen lassen. Hätte es nur nicht so schrecklich viel Arbeit gemacht! Und wäre Ludwig mit seiner Berühmtheit nur nicht immer anspruchsvoller und nervöser geworden! Es war schier zuviel für einen Menschen. Die kleine Frau schrumpelte mehr und mehr zusammen. Eines Tages — es war kurz nach der Geburt ihres vierten Kindes — fühlte sie einen jähen Schmerz in der Magen-gegend, zur Zeit, als Ludwig gerade den Romeo spielte, legte sich nieder, ein Schreck durchzuckte sie noch, was ihr armer Ludwig nun machen werde, und dann schied sie lautlos wie stets aus ihrem Leben oder, besser gesagt, aus dem Leben Ludwig Boners, da sie selbst ja nie ein eigenes befaßt hatte.

Als Ludwig Boner nach Mitternacht in fideler Stimmung heimkam und seine Frau für immer schweigend auf der Chaiselongue ihres gemeinsamen Schlafzimmers ausgestreckt fand, war sein Schmerz grenzenlos. Er stürzte vor ihr nieder und bedeckte ihr Antlitz und Hände mit Küßen, er raufte sich die Haare und bot empor-schreiend Gott sein Leben für das ihre. Sämtliche Lampen des Kronleuchters wurden angezündet, und der große Boner ging auf und ab, auf und ab und fragte sich immer wieder, ob es denn wahr sein könne. Dieses zarte Wesen war ihm die heilige Dreieinigkeit des Mannes gewesen, Mutter, Gattin und Kind. Sie konnte sich kein Eisenbahnbillet selbst kaufen, und sie leitete das wirtschaftliche Leben ihres leichtsinnigen Mannes sicher durch die Klippen des Anfangs

und an der Charybdis der großen Einnahmen entlang. Sie verstand all seine Worte, ehe sie ausgesprochen waren, sie liebte seine kleinen Eitelkeiten und Schwächen nicht weniger als seine Stärken. Er würde noch viel Glanz und Ehre, aber er würde nie wieder solchen Kameraden finden.

Boner hob sein tränenüberströmtes Gesicht langsam vom Antlitz seiner Gattin empor. Ruhig und gefühllos lag die Tote da, ein Windhauch spielte vom offenen Fenster her mit ihrem Kleide, unter ihren gesenkten Lidern lagen schwarze Schlagschatten wie ein leiser Spott. Der an der Wand schräg gegenüberstehende Spiegel warf dem Mann den Widerschein seiner verstörten Züge zurück. Und da störte dem großen Schauspieler ein Weniges nur den feierlichen Ernst der Stunde und grub sich wie ein Stachel in sein Gewissen. Seine Augen waren geweitet, sein Kinn hing schlaff herab, aber seine Stirne war seltsam glatt und blank geblieben, gegen alle Regeln des Tragischen. Seine ganze Seele trauerte also nicht um die Geliebte! Das schien ihm schwerste Sünde. Und wieder ging er das ganze gemeinsame, nun vergangene Leben durch und drückte den Schmerz noch tiefer ins Herz, bis endlich auch die senkrechte Falte der Dual auf seiner Stirn von der Nasenwurzel her emporstieg.

Erregt irrte er im Gemach von Wand zu Wand, die Arme fassungslos in die Luft geworfen, und von seinen Lippen brach ein nicht endenwollender Strom von Worten, von Worten der Liebe, der Trauer, der wildesten Verzweiflung. Der Königsmantel Shakespeares umrauschte die Tote, und die Tragik grinste grotesk aus seinen Falten, die sanfte Wehmut Goethes weinte um sie und die Gewalt Hebbelscher Strophen rollte über sie dahin.

Wieder blieb Boner vor dem Spiegel stehen und starrte instinktiv hinein. Eine Maske starrte wirr zurück, der nichts als die Schminke fehlte. Und eine jähe Erkenntnis zuckte durch des Schauspielers Herz. In all seinem echten Weh, in all seinem echten Leid hatte er nicht ein armes einziges eigenes Wort gefunden! Wie ein Bettler, ärmer als der ärmste Bettler, besaß er nichts, gar nichts, worin er seine liebste Leiche warm hüllen konnte. Alles war nur erborgt, so verdorben war er! Sprach da nicht hinter ihm die Stimme eines Wesens, das viel reicher gewesen war als er, plötzlich leis und süß:

„Mein armer, lieber Junge!“ ?

Boner spuckte sein Bild im Spiegel an. Dann schlug er sich selbst aus voller Kraft der Verachtung eine Ohrfeige. Und stürzte mit seinem ersten echten Aufschrei über der Leiche seiner Frau zusammen. — —

Es ist dies derselbe Aufschrei, durch den später sein wahnsinniger Fear so berühmt wurde, in dem Augenblick, wo er die tote Cordelia vor Boneril schleppt.

Rundschau

Der lose Vogel

Gehr bin ich entschlossen diese Zeitschrift: „Der lose Vogel“ zu loben, denn sie enthält die entscheidenden Dinge von heute. Geschrieben wird sie mit großer Anmut von ganz wenigen Herren und Damen, und diese wenigen nennen sich nicht. Ja, selbst den Herausgeber verheimlichte das erste Heft: den Doktor Franz Blei in München. Den dies namenlose Abenteuer reizte? der erraten sein will? lieber genannt werden, als sich nennen? Aber er trug ja keine Maske. Oder doch nur die, zu der sein Gesicht geworden ist, und die wir kennen, die wir lieben. Nein, diese Anonymität ist ganz und gar moralisch. Auf gewisse Erkenntnisse Entdeckungen Entlarbungen Anordnungen kommt es denen um Blei so sehr an, daß sie hinter ihren Anschlägen, ihren Zerstörungen und Arrangements zurückzustehen wünschen. Schopenhauers Einwände gegen die Anonymität, all dies saftige Gepolster wäre hier deplaziert; denn das galt ja solchen die nicht wagten, sich zu nennen. Und hier sind solche die wagen, sich nicht zu nennen. Sie empfanden wohl Ekel vor banalen Kränzen, müde waren sie der Koketterie, all das Persönliche, allzu Versöhnliche sollten läuternde Flammen verzehren —, und so wurden sie Philosophen aus Selbsterhaltung, Moralisten mit dem Material der Unmoral, Abstraktionskünstler welche die Erfahrung hinter sich ließen, und Heilige aus Langerweile. Geschundene und Ge-

brannte bringen ein ins Didiicht, ins Chaos der Gegenwart und . . . ordnen es. Es sind Revolutionäre gegen die Revolutions-Cliches, und ihre Reaktion ist aufreizender, beglückender, verheißungsreicher als die Berufssphraseologie der periodisch Aufgeregten . . ., die niemanden aufregen. Es wird die Politik, die sich lange, im pervertierten Hymnenstil des Materialismus, als die Kunst des Realen, als eine Sache höchster Sachlichkeit spreizen durfte, demaskiert als Ding verblasener Mystik, schmieglicher Jenseitigkeit; den deutschen Bürger, diesen Wirtschaftlichen mit magaziniertem Sehnsucht und schlechtem Gewissen, distanziert man gegen den französischen Bourgeois, gegen dessen saubere Eindeutigkeit; der Wert, die Wichtigkeit der Wissenschaft wird bezweifelt, und man ist, ein paar Sätze lang, in der Nähe Max Steiners, des früh gestorbenen Philosophen, und seines angriffslustigen Buches: „Die Lehre Darwins in ihren letzten Folgen“; vom Frauenfortschritt ist die kluge Rede und viel vom Fortschritt und es wird bewiesen, daß nur Strenggläubige dieses Wort im Munde führen dürften; aber der Katholizismus ist diesen Romantikern zu vernünftig geworden, zu bürgerlich, und denkgerigere Hirne ersehnen eine neue Art der Scholastik. Das alles sind Destruktionen, die getan sein müssen, daß Platz sei. Doch sachte: die leere Bühne belebt sich mit „Neuen Männern“, einem Typus, der hier zum ersten Male aufgebaut ist, und um den sich Heinrich

Mann bisher nicht gekümmert hat. Denn Claude Marehn: der nimmt noch Anteil, ist aktiver als diese „Beardshenß“ (darf ich sie so taufen?), diese selbstverständlich Manierierten, diese Verzichtenden. Daß übrigens Blei für Hofmannsthal Dienste tut und Heinrich Mann ignoriert: das muß man doch begreifen. Denn am Ende ist dieser Doktor Blei ein Denker und ein Ritter aus dem Rococo, vor Gott tanzt er und vor den Frauen, er hat Freunde und Konspiratoren, aber die letzten Szenen und Ueberraschungen müssen ihm allein gehören. Am Wege dieses Mannes, der das Wort „Literat“ mit bunter Macht erfüllt hat, erblühen Zeitschriften wie Abenteuer, und Abenteuer wurden sie für uns. Amethyst, Opale, Hyperion, Zwiebelisch, Der lose Vogel. Blei hat in seine Blätter die beste europäische Kunst geholt. Er brachte uns Gide, Jamnes, Claudel, Chesterton und Wells, propagierte Barrès und Wilde und er war es wohl der die Catharina Godwin, diese aus Dégout zeitweilig geniale Dame, zu ihrem Buche ermutigt hat. Und die Einwürfe, die irgendwer gegen Bleis Stil (den ich anbeate) richten könnte: die hat er sich alle selbst gemacht. Man traue ihm viel Absicht zu. Noch seine Ermattungen sind berechnet. Müssen immer alle Wasser springen? Wir wollen Franz Blei großen Dank sagen. (Es scheint, man hat sich dem entzogen.) Auch für diese neuen Blätter, die nur Essais enthalten, Prosa die uns angeht, Gifte und Gegengifte, doziert gelegentlich von Frauen, denen dann Milde und Erhabenheit gelingt und eine Geberde, die zurücklockt an verlorene Quellen.

Ferdinand Hardekopf

Hier folge, als Probe, der letzte Artikel der ersten Nummer:

Reinhardt und Brahm
Setzt wirft man Reinhardt vor, daß er in Zirkussen Geld verdiene, und klagt, daß er die Kunst, der er früher gedient habe, verlasse. Die Zeit tut plötzlich so, als ob sie das, was ihr doch sonst als oberstes Gesetz gilt, nämlich: reich werden, verächtlich und gemein fände. Was für eine dumme Heuchelei! Reinhardt hat nie, weder in Programmen, noch in Gesten erklärt, daß er der guten Literatur dienen wolle — und er hat den Deutschen die besten Vorstellungen gegeben, die das deutsche Theater kennt. Er hat alte Stücke gespielt und Stücke neuer Dichter; hat sie gespielt vor leeren Stühlen, gegen das Publikum, gegen seine Kasse. Und jetzt auf einmal reden dieselben Leute, die ihn im Beginn seiner Tätigkeit verhöhnten, davon, daß er eine „künstlerische Vergangenheit aufgebe“, um reich zu werden. Man möchte ihn auf unbedingte Armut verpflichten. Nun führt Reinhardt seine beiden Theater wie ehemals; sieht sich kein Stück, das er spielen will, daraufhin an, ob es für ihn ein sicheres Geschäft bedeutet. Und spielt nebenbei in den Zirkussen; hier immerhin Sachen, die mit dem Repertoire des Metropol- und Lessingtheaters nicht zu verwechseln sind; Verfehltes vielleicht, aber auch dieses mit der ganzen Energie und Bedeutung seiner Arbeit. Es passiert das Unerhörte, daß Reinhardt damit auch Geld verdient, und schon redet man vom Verrat künstlerischer Prinzipien. Wie gut hat es dagegen der Direktor des Lessingtheaters! Was spielt Brahm? Glaube und Heimat, Gubrun, Tantris — Er-

zeugnisse, über die unter anständigen Menschen keine andre Meinung besteht, als daß es üble Nachwerke sind, die es Brahm allerdings ersparen, in den Zirkus zu gehen; er hat ihn im eigenen Hause. Traut man Reinhardt nicht die Fähigkeit zu, den erfolgreichen Schund in der heutigen Theaterproduktion zu erkennen und zu erwerben? Da er nichts derlei spielt, muß er doch wohl so etwas wie — man verzeihe — Ideale haben. Wenn er auch keine Worte darüber macht. Vielleicht, wahrscheinlich hat auch Brahm — man verzeihe — Ideale, so privat: man sieht nur, daß er spielt, was der Kassierer gutheißt. Gulenberg setzt er, das heißt: sein Kassierer, nach drei Vorstellungen ab, unterschreibt so das Urteil eines gröhrenden Mob, beugt seine Ideale vor ihm. Das hat Reinhardt nie getan. Nun hat man ihn sich so hübsch zurechtgelegt gehabt als einen Mann, der für die Kunst da ist und deshalb — wie schön ist so was zu denken, wenns dem andern passiert! — geschäftlich zugrunde geht. Und jetzt zerstört dieser Mann diese so sympathische Prognose damit, daß er in Zirkussen das Mittel gefunden hat, geschäftlich nicht zugrunde zu gehen! So innig verbunden waren, dachte man an ihn, die beiden Begriffe „Kunst“ und „Pleite“, daß man Reinhardt in dem Augenblick die Kunst abstreitet, da er die Pleite vermieden hat. Da war einer, an dessen Idealität man sich, weil man selber gar nicht so war, erbauen konnte, und plötzlich verjagt er als schönes Beispiel. Brahm hat sich, ideal ganz im Privaten, sonst ganz Geschäft, nie so exponiert; so ist man wohlwol-

lend zu ihm, wie zu sich selber. Aber auf Reinhardt ist man wütend.

Bunbury

Sagemann will mit Oscar Wilde des „Bunbury“ antirealistisch wirken. Er hält die Darsteller zu bewußt konventionellem Spiel an. Das heißt gewiß im Sinne des Fürsten der Attitüde und des Geistes handeln. Intellekt ist alles. Der Intellekt wird nicht von der Wirklichkeit bestimmt, vielmehr diese vom Intellekt. Eine Lösung des szenischen Problems Wilde, die nicht eben neu ist. Aber eigentlich Neues bot nur der Herrgott, als er das Paradies inszenierte. Und wer weiß, ob ihm nicht da schon jemand vorgearbeitet hat. Immerhin: man kann konsequenter sein als Doktor Sagemann. Man braucht sich nicht mit halbem Realismus zu begnügen, kann die Stilisierung auf das Logischste durchführen. Es gibt nämlich, für mein Gefühl, drei Kardinalauffassungen dieser „Importance of being Earnest“. Zum ersten: Man nimmt sie schwer, ernst, philiströs, deutsch-provinziell; dabei kann es noch immer vereinzelte schauspielerische Taten geben. Zum zweiten: Man ironisiert die englische Gesellschaft, den englischen Roman, die englische Komödie, man betont den Geist und setzt sich über das Stoffliche durchaus hinweg. Für derartig einsichtsbolle Regisseure, für seriöse Leute, muß in der Tat Wilde seine Komödie geschrieben haben. Und dann gibt es noch einen dritten Modus. Der Regisseur nehme auch den Dichter nicht ernster, als er in diesem Falle verdient. Er stecke die Puppen in outrierte Kostüme der Wilde-Zeit und des Wilde-Mi-

lieus und lasse sie ganz grotesk agieren. In solch einer Aufführung müssen Wolken vorkommen, die wie lachende Götterbabys aussehen. Wenn zu Tisch gereicht und gegessen werden soll, tut man nur so, als würde gereicht und gegessen. Ebenfalls ganz offenkundig tut man nur so, als schriebe man. And so on. Hagemann ist nicht ganz so fanatisch. Vielleicht der Not gehorchend. Bei ihm wechseln natürlicher und halbrealistischer Dialog ab. Prinzipiell genommen wird aber doch auch hier die Kunst, die Wahrheit der Masken, von der Wirklichkeit und die Marionettenbühne vom Theater kopiert.

Akzeptieren wir den Stil Hagemanns für diese Komödie der Unnatur. Dann ist eine so ruhige, durchsichtige Schauspielerin wie Elsa Balern als Cecily Cardew ausgezeichnet. Zugleich ganz natürlich und ganz künstlich. Das Porzellanene ihres Wesens verstimmt diesmal nicht, und ihr traumhaft-seltsames Organ, ihre leicht wippende Rede deuten fein und zart an, daß diese Miß Cardew gewiß eintönig ist, aber nicht unter allen Umständen langweilig zu sein braucht. Bei der Gwendolin Fairfax Paula Silten stört das unkünstlerisch ironisierende Unterstreichen des Spezifisch-Englischen in der Sprache. Im guten und schlimmen Sinn ist Fräulein Silten eine kluge Schauspielerin. Sie arbeitet ein bißchen viel mit malitösen Gemeinfaßlichkeiten. Ihr Psychologisieren ist mir um eine Nuance zu mondän; aber ihrer Gwendolin fehlt es auch nicht an feineren Abstufungen, an Zweifelschneidigem. Vielleicht wäre sie in der angedeuteten dritten Inszenierungsform der Komödie

noch besser am Platze. Die Sturilität der Frau Hachmann-Zipser als Miß Prism und auch Frau Otto-Körners Lady Brancaster waren mir komische Genugtuungen. Algernon Montford war Heinrich Lang, John Worthing Robert Nhil. Nhil ist ein Schauspieler, der einen ganz individuellen Rhythmus hat. Es kommt bei der Bewertung seines Wesens und Könnens nicht auf einen großzügigen Beitrag mehr oder weniger an. Daß er mit seiner zielbewußten Kunst, mit der singenden Caracalla-Geste dieser Rolle Einzelheiten schuldig bleiben mußte, liegt in der Natur der Dinge. So verwischen sich bei ihm manchmal die Grenzen, die das neue vom älteren Pathos trennen; der geistvolle Unfug, die flimmernden Clownerien wirken nicht sonderlich echt. Aber „mir gefallen Menschen besser als Prinzipien“, sagt Oscar Wilde. Heinrich Lang kommt wohl den Intentionen Hagemanns am nächsten. Nichts ist hier problematisch; er ist ganz und gar Darsteller dieses Algernon, geht völlig in der Rolle auf. Womit ich nicht behauptet haben möchte, daß die Rolle ohne Rest in ihm aufginge.

Arthur Sakheim

Rheinisches

Auch in rheinischen Landen wird man auf einmal künstlerisch regsam. Leute, welche die Kunst mehr oder weniger etwas angeht, taten sich zu einer Vereinigung für dramatische Kunst zusammen, mit der Absicht: im Deutschen Theater von Köln solchen dramatischen Dichtungen zur Aufführung zu verhelfen, die ihrer künstlerischen Eigenart wegen „im Rahmen eines für die Allgemeinheit bestimmten Spielplanes nicht geeig-

net erscheinen“. Man wählte ‚Gawân‘ von Studen, ‚Gabriel Schillings Flucht‘ und ‚Das Hirtenlied‘ von Hauptmann und nahm sich vor, zwischen Wedekinds ‚Büchse der Pandora‘ und Schmidtbonns ‚Spielendem Cros‘ für einen dritten und letzten Abend in diesem Winter die Entscheidung zu treffen. Wenn es mir erlaubt ist: ich deute mit langgestrecktem Zeigefinger auf Pandorens Büchse.

Der erste Abend ist verlaufen, er ist gut verlaufen, muß ich sagen, trotzdem ich für mein Leben gern verneine. Man machte den Anfang mit Studens ‚Mysterium‘. In mir spricht manches für und manches gegen diesen Mann, von dem ich weiß, daß er ein Dichter, ein harrender, hoffender, an Gott und die Menschen und an sich selbst glaubender Dichter ist. Ich liebe seine Verse, obgleich ich mir ein Leben ohne Verse, die doch mehr oder weniger Gedanken-schrauber und Inhaltsvergewaltiger sind, ausdenken kann. Seine Eigenheit, hinten und auch inmitten zu reimen, erzeugt kein billiges Geklingel. Es war unrecht, Studens Verse mit hohlen Rüssen zu vergleichen. Achtungsgebietend scheint mir seine Einfühlungskraft, die dem Sagenkreis um des Königs Artus Hof nahekommt. Eine gleich starke Identifizierung mit Welten, die vor uns waren, ist mir von den Heutigen nur bei Herbert Eulenberg, Mitglied der Vereinigung für dramatische Kunst zu Köln, bekannt. Trotzdem, trotzdem ist mir, als höre ich Kulturtöne. Ich verdächtige jeden Sagentöner, der nach 1848 geboren ist, der Unklarheit über seinen Seelenzustand. Ich bin nicht für importierte Homers, Sophokles

und Eschenbachs unter dem Namen Schmidtbonn, Hofmannsthal und Hardt.

Wenn ich offen sein soll: mir gefällt Herr Gawân als Mann nicht sonderlich. Eine Frau, die einem lieb tut, schlägt man doch nicht aus, in Sonderheit, so sie schön ist. „Es gibt keine größere Schmach für ein Weib, als wenn ein Mann verschmäht ihren willigen Leib,“ sagt Dehmel in seinen ‚Zwei Menschen‘. Ob aber das Ritterlein die Arme wirklich aus Keuschheit und Reinheit an sich hält? Sollte es nicht Furcht sein vor den letzten Dingen mit einer Frau, Dinge, die er bis dahin noch nicht erfuhr? Dieses Unbekannte, wir wissen es alle, schreckt und lockt in gleicher Stärke. Aus psychischen und physischen Gründen. Worin nun mag eigentlich Gawâns Vergehen bestehen? In einer Gedankensünde? Oder darin, daß er die schöne und schlimme Marie nicht an den Gatten verrät? Eine Frau preiszugeben ist doch, Himmelstonnernwetter, schustiger, als den Eheherrn ein wenig anzulügen. Wie dem auch sei, zwischen menschlicher Verfehlung und himmlischer Gnade ist ein unverhältnismäßig großer Abstand. Aber die Juden und die Christen haben sich nun einmal einen recht grausamen und zugleich hochmütigen Gott angeschafft.

Die Aufführung verweilte im Mysteriumsziwielicht. Alfred Bernau, der Direktor und Regisseur, baute Hallen und Gemächer im Geschmack und Brunk jener Zeit. Der kopflose grüne Ritter machte mich lachen. Der Bernlak de Hautdesert des Alfred Bernau kam meiner Vorstellung von diesem mystischen Kerl am nächsten. Bemüht und eindrucksvoll stand

Ernst Mewes als Gawan da. Willi Stasser ließ den König Artus brüllen wie einen Schiller'schen Theaterhelden. Niemand aber sprach die Verse Studens so bestreidend wie Maria Karsten. Ihre Marie de Hautdesert phosphoreszierte durch die Madonnenhaut Verführungsglut. Ich hätte es dem Gawan nachgesehen, wenn es, Studen entgegen, zu einer wirklichen Sünde gekommen wäre.

Willi Dünwald

Alkestis

Ueber Eberhard Königs mythologisches Schelmenspiel mögen angeheiterte Kneipbrüder urteilen. Aber selbst sie werden einen Augenblick innehalten und versuchen, in die Seele eines Mannes wie Brahm zu dringen, den seine Vergangenheit nicht hindern kann, durch einen rülpelnden Bierulk wie diese 'Alkestis' sein Haus, seine Schauspieler und sich selbst zu beleidigen. Denn die Nachtvorstellung, und mag sie zu noch so wohlthätigen Zwecken veranstaltet sein, ist keine Entschuldigung, sondern eine Verschärfung des Falles. Das Außergewöhnliche der Aufführung garantierte von vornherein ein großes Publikum: wie günstig war die Gelegenheit, eine Groteske der Weltliteratur einzustudieren! In Wirklichkeit allerdings wird die Sache so liegen, daß Brahm selbst nachträglich an dem angenommenen Stück gezweifelt und, um einem Theaterstandal zu entgehen, den Anfang auf elf Uhr verlegt hat. Denn zur Ehre Berlins bin ich davon überzeugt, daß die stilllose Albernheit Eberhard Königs, als regelrechte Premiere auf acht Uhr angesetzt, nicht zu Ende gespielt worden wäre. Aber selbst wenn man all

dies übersehen will, wie kann Brahm vergessen, daß ein Theaterdirektor, der Else Lehmann engagiert hat, unter einer großen Verantwortung steht! Wie kann er es vor sich selbst rechtfertigen, dieses Genie in einer ganzen Spielzeit mit zwei nichtsagenden Rollen wie Schönherr's Mena und Königs Alkestis abzufinden! Und weiter: wie kann er Lina Loffen monatelang auf die Gudrun festlegen! Wie kann er den Jbsen-zyklus so unwürdig wieder aufnehmen wie mit diesem Bund der Jugend! Es war wie eine hundertste Wiederholung bei Reinhardt. Wie bei ihm jüngst der tote Graf Paris durch Kraken, Juden und Turnübungen auf ebener Erde die Aufmerksamkeit von Romeo und Julia auf sich lenkte, so ging im Lessingtheater alles drunter und drüber. Nichts klappte. Die Komiker bereicherten sich auf eigene Kosten. Jemand nieste, ein anderer rief: Prost! Keiner konnte vor Lachen weiter. Und so ging es fort. Wenn nicht Sauer gewesen wäre, man hätte geglaubt, in Eberswalde zu sein. Wem das Theater Lebensangelegenheit ist, der kann wahrhaftig mutlos werden, wenn er sieht, daß ein Mann wie Brahm ein großes Werk so kleinlich endet.

Herbert Jhering

Die Bühne

Ich sitze im Theater und genieße als Schauspiel aller Schauspiele eine Reihe vor mir den Anblick eines feines Schals nun lebigen, entblößten, porzellanhaft-zarten, glatten, jungen Mädchenackens. Auf den Brettern gibt man eines jener belanglosen deutschen Lustspiele, in denen nach französischer Art der übliche Ehebruch dargestellt wird. Die ziem-

lich groben Linien des Stückes vermögen mich nicht zu fesseln, aber auf einmal bemerke ich, wie sich die Bewegungen der droben handelnden Personen auf der weißen Bühne abwandeln und in denen des Adens festlich veredeln. Auf der keuschen, schimmernden Schönheitsebene falten und glätten sich immer wieder die sonst faltenlosen und unebenen Schicksale lasterhafter, verführter, schuldum-

dunkelter Naturen. In jenem reinen Schmelz leuchtet alles wie geläutert. Und auf dieser glänzenden, göttlichen Menschenbühne forme ich mir aus dem nun verfeinerten Linienenspiel eines ziemlich groben Werkes den Umriß zu einem neuen, zarteren, auf dem weißen Theater (das mir nun die Welt bedeutet) leider nie spielbaren Stück.

Arthur Silbergleit

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Roda Roda und Gustav Meyrink: Die Sklavin aus Rhodus, Dreiaktiges Lustspiel. (S. Fischer.)

Unnaßmen

A. Bernstein-Samersky und E. Schlad: Das Loch in der Mauer, Vieraktiges Lustspiel. Berlin, Komödienhaus.

Artur Dinter: Der Dämon, Fünfkaktiges Schauspiel. Eisenach, Stadttheater.

Hermann Ribau: König Meyer, Operette, Text von Julius Mehler. Hannover, Schauburg.

Felix Salten: Das stärkere Band, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Carl Schmitz: Wenn die Liebe stirbt, Vieraktiges Drama einer Künstlerleiche. Leipzig, Battenbergth.

Ludwig Thoma: Magdalene, Dreiaktiges Volksstück. Berlin, Kleines Theater; München, Residenztheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

19. 2. Ludwig Heller und G. M. Richter: Der Haifisch, Schwanf. Regensburg, Stadtth. (Rubinverlag)

22. 2. Hugo Mard (Marcuse): Der Herzog von Westminster, Einaktige Groteske. Lübeck, Hansath.

Grete Stollberg: Christl Lenz, Dreiaktiges Schauspiel. München, Neuer Verein (im Schauspielhaus).

24. 2. Leo Ascher: Hoheit tanzt Walzer, Operette, Text von Brammer und Grünwald. Wien, Raimundtheater.

Armin Friedmann: Die arme Margaret, Vieraktiges Volksstück. Essen, Stadttheater.

Armin Friedmann und Paul Frank: Casanova, Komödie. Wien, Josephstädter Theater.

27. 2. Otto Grund: Hinauf zur Ehe, Liebesdrama. Viefelselb, Stadttheater.

Anny Bothe: Das Tor des Lebens, Fünfkaktiges Schauspiel. Lüdenscheid, Stadttheater.

28. 2. August von Dhegraven: Polbis Hochzeit, Operette, Text von Willy Seibert. Köln, Metropolit.

Eduard Eugen Ritter: Die Rivalin, Schauspiel. Darmstadt, Hoftheater.

3. in fremden Sprachen

M. Brookfield: Dear old Charlie, Schwanf. London, Prince of Wales-Theatre.

Francis de Croisset: Le coeur

dispose, Dreiaktige Komödie. Paris, Athénée.

Massenet: Roma, Fünfsaktige Oper, Text von Henri Cain. Monte Carlo.

J. Nozières: Bel-ami, Schauspiel nach Maupassants Roman. Paris, Vaudeville.

Neue Bücher

Georg Hecht: Herbert Eulenberg oder Ein Traktat über Kritik. Leipzig, Georg Engel. 67 S.

Max Martersteig: Die ethische Aufgabe der Bühne. Leipzig, Inselverlag. 35 S. M. 1.—.

Wilhelm Weg: Die Lebensnachrichten über Shakespeare mit dem Versuch einer Jugend- und Bildungsgeschichte des Dichters. Heidelberg, Karl Winter. 272 S. M. 4,25.

Zeitung und Zeitschriften

Oscar Vie: Rossini und Meyerbeer. Neue Rundschau XXIII, 3.

Hans Brand: Das Stildrama. Deutsche Bühne IV, 4.

Felix Günther: Opernübersetzungen. Deutsche Bühne IV, 4.

J. Minor: Ein älteres Rothschild-Stück. Berliner Tageblatt 99.

Willy Rath: Münchener Künstlerbrettel. Velhagen & Klasing's Monatshefte XXVI, 7.

Aufrufe

Am siebenundzwanzigsten Februar 1912 waren es fünf Jahre, daß Josef Lewinsky aus dem Leben geschieden ist. Dankbare Erinnerung an die unvergeßlichen Leistungen des Meisters soll ihm nun im Burgtheater, an der Hauptstätte seines Wirkens, ein Denkmal errichten. Alle jene, die von den durchgeistigten Charakterschöpfungen des großen Künstlers und von der Macht seiner Rede hingerissen wurden, mögen das ihre zu der Errichtung des Denkmals

beitragen, mit dem auch dem Genius der echten, alten Burgtheaterkunst gehuldt werden soll. Niemand wird persönlich zur Beisteuer gedrängt werden — sie soll vielmehr nur dem Herzensbedürfnis entspringen, an dieser Huldigung für den dahingeshiedenen Meister teilzunehmen. In diesem Sinne wird die kleinste Gabe der größten gleichgehalten. Beiträge sind unter Angabe des Namens und der Adresse des Sponsors an die Niederösterreichische Escomptegesellschaft (Wien I. Freyung 8) mit der Bestimmung: 'Für das Lewinsky-Denkmal' zu senden.

Anton Bettelheim, Alfred v. Berger, Marie v. Ebner-Eschenbach, Karl Frenzel, Ludwig Fulda, Max Halbe, Jakob Minor, Paul Schlenker, Erich Schmidt, Hugo Thimig, Kaspar v. Zumbusch.

Personalia

Rudolf Lettinger hat seinen Vertrag mit dem Frankfurter Schauspielhaus auf eigenen Wunsch gelöst.

Engagements

Berlin (Komödienhaus): Julius Haller (Regisseur) vom Berliner Neuen Schauspielhaus, Hermine Strakmann-Witt vom Hamburger Stadttheater.

(Kurfürstenoper): Georg Berg (Heldentenor), Jean Buhsson (Hr. Tenor) vom Münchner Hofth.

Bremerhaven (Stadtth.): Henni Dannenberg 1912/13.

Königsberg i. Pr. (Neues Schauspielh.): Fritz Gildemeister von Graz 1912/14.

Nachrichten

Direktor Boosch vom glückhauer Stadttheater hat seine Zahlungen eingestellt und die Direktion niedergelegt. Die Mitglieder haben beschlossen, das Unternehmen unter Leitung dreier Regisseure und des Kapellmeisters auf eigene Rechnung weiterzuführen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reih, Berlin W 62 — Druck von Gehring & Reimers, Berlin SW 49

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 11

14. März 1912

Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen / von Richard Treitel

Aus einer Enquete, die die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger im Jahre 1907/8 veranstaltet hat, ist das beste Werk hervorgewachsen, das die soziale Bewegung des Schauspielersstandes bisher zutage gefördert hat. Es heißt: Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen, stammt von Doktor Charlotte Engel Reimers, ist bei Duncker & Humblot in Leipzig erschienen, ist siebenhundertzweiundsiebzig Seiten stark und kostet fünfzehn, für Bühnengehörige acht Mark. Es ist eine überaus fleißige und sorgfältige Arbeit, die die soziale Situation des Theaterwesens von heute erschöpfend darlegt. Dem Werk sind Statistiken beigegeben, und sie sind wohl das Wertvollste an dieser außerordentlich reichhaltigen Sammlung von Material. Damit, daß ich das Buch als Materialiensammlung bezeichne, soll ihm beileibe kein noch so kleiner Vorwurf gemacht werden. Ganz im Gegenteil. Das gesamte Material, das für dieses Thema in Frage kommt, ist hier mit reifstem Verständnis zusammengetragen. Es ist durchaus keine Darstellung, die überflüssiger Weise durch Statistiken beschwert ist. Wo eine Statistik gegeben wird, ist sie interessant und unterstützt die Darstellung. Als besonders wertvolle Statistiken können gelten: Ueber die Größe des Personals an den mittleren Stadttheatern; über die Pachtverträge der Direktoren mit den Städten; über den Ausgabenetat verschiedener Theater; über die Einnahmen verschiedener Theater; über die Einkommenverhältnisse und über die Ausgaben der Schauspieler; über die Länge der Spielzeit. Aus Zahl und Art der Statistiken — denen man freilich absolute Geltung schon darum nicht zusprechen kann, weil nicht alle Theater in die Enquete einbezogen worden sind, oder weil nicht alle die Fragebogen erledigt haben, aus denen aber mit Zuverlässigkeit das hervorgeht, was jeder Kenner der Verhältnisse für zutreffend erachtet — daraus ergibt sich, wie reichhaltig das Werk ist.

Die Verfasserin teilt es in zwei große Teile. Im ersten Teil wird die wirtschaftliche Situation der deutschen Bühnen dargelegt, im zweiten die der Theaterangehörigen.

Was die Verfasserin im ersten Teil ausführt, ist durchweg zu billigen. Das Thema: Das Theater als Geschäft, das erst jüngst durch Max Epstein eine ganz vorzügliche Darstellung gefunden hat, wird hier von einem andern Gesichtspunkt behandelt. Es wird gezeigt, aus welchen Gründen der Theaterdirektor nicht der viel verdienende Mann ist, den die Schauspieler oft in ihm sehen; wie die Pachtverträge drückend sind; wie die Kautionen das Betriebskapital beschränken; wie ein etwa vorhandenes Theaterkomitee sich störend in seine Erwägungen künstlerischer und finanzieller Natur drängt, und wie die Abhängigkeit von einem Theaterkomitee schlimmer sein kann als die von einem Fürsten, der sein Hoftheater hält; mit wie großen Ausgabenetats er zu rechnen hat; wie die Einnahmemöglichkeiten begrenzt sind, und was für ökonomische Talente, alles in allem, zu einer Theaterleitung gehören. Die wohlthuende Objektivität dieses Teiles ist bei den fast leidenschaftlichen wirtschaftlichen Kämpfen, die obgewaltet haben und obwalten, immerhin bemerkenswert.

Der zweite Teil des Werkes beschäftigt sich zunächst mit der Nachwuchsfrage. Er geißelt die Schäden, die Theaterschulen und Theaterlehrer durch ihre Wahllosigkeit und ihre Geldgier anrichten. Er entwickelt, wie durch die unheilvolle Volontärwirtschaft, die immer bedenklicheren Umfang annimmt, Schauspielern die Arbeitsmöglichkeit vermindert wird; wie dieser junge Nachwuchs, der oft keineswegs die erforderliche Eignung zum künstlerischen Beruf hat, die Gagen drückt, weil er die längst vorhandene Ueberproduktion immer weiter steigert.

Zu welchen wirtschaftlichen Situationen diese Ueberproduktion gedrängt hat und noch drängen muß, lehrt der zweite Abschnitt des zweiten Teils. Aus einer Statistik ergibt sich, daß von 2112 Bühnengehörigen, die die Fragen beantwortet haben, 826, also mehr als der dritte Teil, ein Einkommen von 1000 Mark und weniger in einer Spielzeit haben; 1608, also mehr als zwei Drittel, haben ein Einkommen von 2000 Mark oder weniger in einer Spielzeit; 276 haben ein Saisoneinkommen von über 3000 Mark. 56 Schauspieler brachten es nicht einmal auf ein Einkommen von 400 Mark. Ein warnendes Memento, das gar nicht genug beachtet werden kann. Mit solchen Einkommen hat der Schauspieler seine Berufsausgaben zu bestreiten und zu leben. Und er muß nicht nur leben, sondern so aufgelegt sein, daß er in der Lage ist, andern Leuten einen genussreichen Abend zu bereiten.

Daß die Berufsausgaben keineswegs gering sind, wird in einem besonders eingehenden Kapitel dargelegt. Der Schauspieler muß, in neuester Zeit mehr noch als früher, gut, ja elegant gekleidet sein. Das trifft besonders die Damen. Perücken, Trinkgelder an Bühnenge-

stellte, Reklamematerial und Agentengebühren verschlingen einen großen Teil des Einkommens. In einer Statistik werden Berufsausgaben und Gagen zusammengestellt. Insbesondere die Damen äußern sich da recht charakteristisch. Das Mindeste ist, daß zwei Drittel der Gagen für Berufsausgaben draufgehen. Auch bei den Männern ist der Prozentsatz sehr groß, etwa ein Drittel des Gesamteinkommens.

Es wird weiter eingehend geschildert, unter welchen hygienischen Bedingungen die Schauspieler oft die Hälfte des Tages und manchmal noch länger im Theater zubringen müssen. Spottschlechte Garderoben, unzureichende und unhygienische Toiletten, zugige Bühnenräume sind trotz mancher Revision der Polizei noch die Regel. Die Zustände schreien nach der von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger geforderten Bühneninspektion. Ganz abstellbar werden die Uebelstände, insbesondere bei den kleinsten Bühnen, leider selbst dann nicht sein.

Nachdem die Verfasserin noch die Arbeitsverträge der Schauspieler einer gründlichen Besprechung unterzogen hat, kommt sie ungefähr zu denselben Vorschlägen für ein Reichstheatergesetz wie die Genossenschaft; auch die Forderungen an die Städte sind dieselben. Als Richtlinien stellt die Verfasserin durchaus zutreffend auf: Die Forderungen der Schauspieler dürfen nicht über das hinausgehen, was die Theater ohne übergroße Belastung ihres Budgets gewähren können. Anderseits muß von den Unternehmern das zugestanden werden, was überall im gewerblichen Leben als Mindestmaß festgesetzt ist.

Aus meinem kurzen Bericht dürfte wohl erkennbar sein, daß hier ein vorzügliches Werk geschaffen worden ist. Die Schauspieler haben alle Veranlassung, es dankbar aufzunehmen. Das Buch wird bei jeder künftigen Regelung der Theaterverhältnisse herangezogen werden. Es wird sicherlich manche Besserung vorbereiten; und das ist hoffentlich der schönste Lohn für die Verfasserin.

Abschied / von Peter Altenberg

Serr Altenberg, ich danke Ihnen noch zulezt für alles, für alles!"
„Wofür, das verstehe ich nicht — — —.“
„Das kann man nicht so sagen, wofür man Ihnen in einem wochenlangen Verkehr zu danken hat! Man ist gleichsam von sich selbst erst zu sich selbst gekommen, erblickt das Leben einfacher, selbstverständlicher und klarer als bisher. Deshalb muß man zu Ihnen sagen: „Ach danke Ihnen für alles, für alles — obzwar man durchaus nicht weiß, worin es besteht!“

Es war der tiefste Abschied, eigentlich aber das ewige Zusammenbleiben!

Viel Lärm um Nichts

Mit gesunden Augen sieht sich eine Reinhardt'sche Shakespeare-Welt gleich ganz anders an. Aus der zwölften Aufführung schwingt man sich mehr, als man geht: federleicht, wie im Takt von Beatricens Werbehopser, noch immer lachend und voll Dankbarkeit gegen den Künstler, der einen in diese lebensbejahende Stimmung geschmeichelt, geleitet, gezwungen hat. Vergessen ist, daß man am Anfang Einwände hatte. War die Introduction nicht ein bißchen zu pedantisch genommen? Ueberschätzt Reinhardt nicht die Resultate, zu denen diese Gespräche führen, daß er jedes Wort so gewissenhaft stehen und bringen läßt? Aber es ist nur der erste Akt, der sich hinschleppt. Dann wird wirklich der Titel der Komödie, die Komödie dieses Titels gespielt: es gibt viel Lärm, dessen nicht so viel wird, daß irgend eine Wendung von Wichtigkeit umfäme; und es wird doch im Grunde um nichts gelärmt. Um nichts und wieder nichts. Darauf kommt es an; und das hat keiner vor Reinhardt durchgesetzt. Wenn nämlich der Intrige, die das Fräulein Hero häßlich verdächtigt, nicht von vornherein die Gefährlichkeit geraubt wird, ist das Stück unerträglich, weil für die bloße Möglichkeit des Ernstes alle Maße und alle Tönungen anders sein müßten. Reinhardt entzieht also die Rolle des verleumderischen Juan dem Charakterspieler und läßt seinen verdienstvollen Komiker Biensfeldt das Kinn lächerlich zuspitzen, einen Schnurrbart nicht kleben, sondern pinseln, die Farbe der Leberkrankheit in die Wisaue schmieren und von Zeit zu Zeit ein schadenfrohes dumpfes Gewieher aus dem Halse holen. Dieser Kinderfurcht ist Rechtfertigung und Voraussetzung zugleich für die neue Auffassung der Kirchenszene. Anderswo erfolgt erst auf einen langwierigen und weihrauchenden Umzug der armen Hero Beschimpfung, die dadurch, und nicht allein dadurch, ein Tragödiengewicht bekommt. Hier stehen, wenn der Vorhang aufgeht, Claudio und Hero bereits am Altar, Biensfeldt schneidet im Vordergrund Frazen, und der Priester ist so drollig hilflos, daß man fast versucht ist, auch das für eine Absicht des Regisseurs zu halten: wir sollen nicht ernst werden. Das Gewitterchen entlädt sich. Hero fällt zwar in Ohnmacht, aber Diegelmann poltert seinen Schmerz wie ein rechter Komödienvater heraus, und da parodiert ihn schon Benedikt, und Beatrice wird munter und lacht mit, und Benedikt nußt das aus und zieht sie an sich und küßt sie, und beide sind glücklich, und es gibt das lustigste Hinundher, und keiner weiß mehr, daß und warum vor fünf Minuten ein Tränchen geflossen

ist —: Viel Lärm um Nichts. Selbst Reinhardt hat selten mit so sicherem Griff den Sinn eines Stückes gefaßt. Hier ist er wieder einmal ganz auf seiner Höhe.

Dieser Sinn wird keinen Augenblick dadurch verdunkelt oder beeinträchtigt, sondern naturgemäß nur noch schärfer ausgeprägt, daß märchenhafte Rüpelspäße, Erzesse eines phantastischen Witzes und die Ausgeburten einer delikaten Farbenfreude immerzu ein festliches Geräusch machen. Die Bühne dreht sich bei offenem Vorhang, aber gesperrter Beleuchtung zu einer reichlichen Tanz-, Tups- und Tändelmusik, die den Ton für die Inszenierung anschlägt, wenn sie ihn nicht von ihr genommen hat. Was wir sehen, ist niemals überladen; ja, Reinhardt muß sich jetzt schon manchmal sagen lassen, daß er nicht üppig genug ist. Solange seine Aufführungen so mitreißend belebt sind wie diese, mag eine Straße von Messina ruhig ein wenig zu eintönig, ein Kirchenauschnitt meinetwegen unwahrscheinlich schmal sein. Um diesen Preis wird das Tempo erkauft, das ein Lustspiel nötiger braucht als geräumige Schauplätze. In den meisten Szenen bleibt übrigens nichts zu wünschen. Leonatos rotausgeschlagener, kerzenerhellter Saal ist gewiß nicht untauglich für den Maskenball eines Stadthaupts. Seine Tochter wohnt in einer blauen Pracht, deren Hauptreiz ihre geschmackvolle Unprächtigkeit ist. Sein Garten, ob man ihn jenseits der Mauer nur ahnt oder mit seinen riesenhaften Hecken im Mondschein und bei Tageslicht vor sich hat, ist soweit in die Unwirklichkeit stilisiert, daß scherzhaft abwechselnde und abgezirkelte Belauschungen mit programmäßigem Verlauf eigentlich nirgends anders stattfinden können. Das alles stimmt zu heiterer Empfänglichkeit. Aber es ist wertlos, wenn es Staffage bleibt, wenn wir uns mit unsrer Empfänglichkeit begnügen müssen und nicht tatsächlich das empfangen, was Shakespeare lebendig erhalten hat: seine Menschlichkeiten und seine Menschen. Da ist es denn nun freilich wunderbar, mit welcher energischen Handbewegung Reinhardt den Staub von der Komödie gemischt hat, um ihr unsterbliches Teil sichtbar zu machen. Halb glaubt man es zum ersten Mal zu sehen, halb glaubt man das nicht nur. Hat man gewußt, was für ein Herr, wie elegant, von wie junkerlicher Grandezza der Prinz von Aragon Don Pedro ist? Was für rührende alte Taperfräßen die Brüder Antonio und Leonato, und was für gute Brüder sie sich sind? Daß die Kammerzofen Gesichter haben? Daß Borachio ein Kerl ist? Daß sogar der Gerichtsschreiber hervorstecken kann, ohne sich hervorzudrängen? Dies alles sind kleine Meisterstücke der großen Reinhardtschen Gestaltungskunst, die man um so gieriger aufnimmt,

je länger man sie entbehrt hat, und die man jetzt erst recht wieder dauernd für Berlin beanspruchen wird, wo sich herausgestellt hat, daß sie von London nicht im geringsten verfehrt worden ist. Aber auch dies alles wäre wertlos gewesen, wenn nicht von den siebzehn Deutschen, die hier zusammentreten, zusammentreffen und zusammenstorkeln, um viel Lärm um nichts zu machen, die zwei Hauptpaare zu drei Vierteln die schauspielerische Vollkommenheit erreicht hätten. Dabei ließe sich von drei Hauptpaaren reden, wenn man die Hero für Fräulein Terwin zu schade und Moissi für den Claudio nicht zu schade gefunden hätte.

Die beiden schwach sinnigen Gerichtsdiener sind, selbstverständlich, Waßmann und Arnold. Somit steht ausnahmsweise Schlehwein gleichberechtigt neben Holzapfel, und das ist gut, weil durch zweier Zeugen Mund noch überzeugender die Wahrheit all der Spruch- und Bibelworte kund wird, die von der Nützlichkeit der Dummheit reden. Waßmann sieht aus wie ein Rüfen und Arnold geradezu wie die blinde Henne, die auch einmal ein Korn aufspickt. Was die beiden treiben, hat einen Stärkegrad der Komik, der seit Jahren auf keiner berliner Bühne überboten worden ist. Sie schwätzen viel mehr, als Shakespeare vorschreibt; aber das bedeutet nicht, daß sie karikieren. Denn sie verdicken damit nur den Umfang ihrer Rollen, nicht die Konturen ihrer Gestalten. Im Gegenteil: beide fügen ihrem alten Trottel einen Zug der Zuneigung zum andern bei, der ihn verfeinert, der ihn aus der Clownsphäre in unsre Region hebt. Ja, wenn Holzapfel seinen „lieben alten Schlehwein“ zärtlich tätschelt und mit Innigkeit in der Stimme einen „guten alten Mann“ nennt, so gehört schon wieder Waßmanns ganze Darsit dazu, um solche Momente nicht sentimentaler wirken zu lassen, als es bei dem klaren, germanischen Realisten Shakespeare angebracht wäre. So vortrefflich nun wie diese beiden unwiderstehlichen Schafsköpfe passen die Esprits von Benedikt und Beatrice nicht zusammen, weil die Heims zu wenig davon und überhaupt nicht den rechten, sondern einen berlinischen hat. Sie macht ab und zu ein Doppelfinn, ist schnippisch, hüpfst hurtig aus dem hellsten Sopran in den tiefsten Alt und kann nicht verbergen, wie sehr der Regisseur Reinhardt sich bemüht hat, seine und ihre Bemühungen um Beatricens spezifische Eingeteufeltheit zu verbergen. Eine Lücke? Nicht nur daß die Heims ja auch hier eine zuverlässige und herzliche Schauspielerin ist, nicht nur daß die Totalität der Vorststellung zu uneinnehmbar rund und fest geraten ist: vor allem kommt Wassermann für zwei und mehr auf. Er ist mühelos geistreich, ist Herr aller Liebenswürdigkeiten und

Tollheiten, ist souverän genug, um noch seinen Uebertreibungen den rechten Komödienstil zu geben. Er darf sogar gelegentlich aus der Rolle herausfallen, weil er auch das in die Rolle einzubeziehen versteht. Man achte auf Einzelheiten: wie romantisch-grotesk er mit seinem Schatten spielt; welche anmutige Kraft er in die Maßregelung des Claudio legt; wie wahrhaftig berückend er den Schlußreigen kommandiert. Er ist von echtem Uebermut springvoll. Das ist der ganze Zauber, den er übt. Damit führt er. Damit steckt er an. Damit durchbringt er bis in die letzten Winkel eine Aufführung, die mir seit dem ‚Othello‘ von allen Reinhardtischen Aufführungen die beste geworden zu sein scheint.

Aus München / von Lion Feuchtwanger

1

Im letzten Vierteljahr hat die stärksten Eindrücke Steinrücks Inszenierung von Strindbergs ‚Totentanz‘ vermittelt. Ich für meine Person muß freilich gestehen, daß mir für Strindberg das rechte Organ fehlt. Was mich gerade am ‚Totentanz‘ stört und meine an sich widerwillige Bewunderung nie zum Genuß werden läßt, sind die peinlichen Banalitäten, die über den ganzen Dialog verstreut sind. Wenn es etwa heißt: „Ob das Leben ernst ist oder nur ein Possenspiel, daraus werde ich nicht klug“; oder wenn der Räsonneur des Stückes dies Fazit eines Lebens zieht: „Er war ein tapferer Mann — da er für seine und der Seinen Existenz kämpfte“; oder wenn ein Reicher, dem durch seine Verarmung sein und seines Kindes Leben entzwei geschlagen wird, auf die unerwartete Meldung seines Bankrotts hin versichert: „Das ist höchst unangenehm“ — so bewirken solche Stilblüten, die sich fast auf jeder Seite finden, nicht nur, daß dem Dialog jede zwingende Kraft fehlt, sondern sie lähmen die Teilnahme des Hörers auch an der Idee und an den Menschen des Dichters. Freilich treffen diese Anwürfe zunächst nur den Uebersetzer; ob auch dem schwedischen Original jede sprachliche Kultur solchergestalt mangelt, bleibt noch sehr die Frage. Fraglos aber ist, daß selbst in der unbeholfenen deutschen Form die unerbittliche Folgerichtigkeit der Strindbergschen Psychologie auch dem Skeptiker Anerkennung, die wütige Wucht der beklemmend gestalteten Grundidee auch dem Widerwilligen Bewunderung abzwingt.

Was die Aufführung anlangt, so macht der Herr Uebersetzer zwischen dem ersten und dem zweiten Teil eine Anmerkung für den Regisseur, die grob im Ton, schlecht im Stil und von fragwürdigem Inhalt ist. Er kommandiert nämlich: „Bei einer Aufführung ist dieser erste Teil zunächst allein zu spielen ohne den zweiten Teil.“

Aus Äußerungen Strindbergs nun, die Herr Schering selbst mitteilt, erhellt zur Evidenz, daß es dem Dichter nicht darauf ankam, ein Ehedrama zu schreiben, sondern das Leben und Trachten eines Mannes zu gestalten, der, selber der Zerstörung verfallen, nun auch seine Umwelt, Frau, Freund und Kinder, einem Vampyr gleich aussaugt. Klar wird aber dies Problem erst aus dem zweiten Teil, und dieser läßt auch den ersten in neuem Licht erscheinen. Man hat daher in München sehr recht daran getan, die sieben Akte an einem Abend zu spielen, die Ermüdung des Hörers nicht scheuend. Dabei hat Steinrück keinerlei Maßchen angewandt, um allenfalls dem Publikum eine Abwechslung vorzutäuschen, die das Stück nicht bietet. Grau in schwarz war alles gehalten; im ersten Teil überwogen die ganz dunkeln, in zweiten die lichteren Töne. Die sieben Akte enthalten fünf Rollen und eine halbe. Drei davon, die beiden Frauen und der Sohn des Freundes, blieben farblos, und man mag den Darstellern (oder ihrem Regisseur) bestenfalls zugestehen, daß sie nichts verdarben. Aus der Episode des Leutnants (beim Dichter ein flüchtig gezeichneter Typ), machte Schwannke etwas schier Individuelles, und wenn der Mensch, den er zeichnete, trotz der Weisung des Buches einen leisen komischen Beigeschmack hatte, so lag das nicht an ihm, sondern an den Worten, die er zu sagen hat. Kurt, der Räsonneur, Strindberg selbst, war Bernhard von Jacobi. Er verstand es, über manche Trivialität flug hinwegzuhuschen: aber die Tendenz, den großen Verzeiher nicht stellenweis zu einem tatlahmen Trottel werden zu lassen, zwang ihn, auch Stellen, an denen die große Güte dieses Menschen leuchtend und stark hervorbrechen soll, matt und vorsichtig zu geben. Bleibt Steinrücks Kapitän. Das war nun eine Leistung, die auch seine verbissensten Widersacher in Erstaunen setzte. Wie er diesen der Zerstörung verfallenen Zerstörer gestaltete, von der Furcht der Auflösung gehebt, aus Krämpfen der Angst in Rausche neidischer Grausamkeit fallend, erfüllt von der Sucht, sein armseliges, fliehendes Leben durch Raubtaten am Leben der andern mit neuen Kräften zu füllen: allein die Darstellung dieses wilden, häßlichen und doch in seiner Gehehtheit so erbarmungswürdigen Tieres rückt Steinrück in die erste Reihe der deutschen Schauspieler.

Außerdem bot das Hoffschauspiel drei Uraufführungen. Des Slovenen Josip Rosor 'Brand der Leidenschaften', ein Novellenstoff von ausgesprochen slavischem Gepräg, mit Tolstoi-Einschlag, von einem Dichter, aber keinem Dramatiker gefügt, erwies sich als die alles in allem recht langweilige Tragödie von einem verhinderten Emanuel Quint, den der Dichter als einen Märtyrer und der Zuschauer als einen Kretin empfindet. Dann gab es einen Einakter-Abend, der drei höchstens geographisch zusammengehörige Dichter aneinander schweißte: Paul Heyse's gänzlich vermoderte Tragödie 'Die schwerste

Pflicht' ward zusammengekoppelt mit Ganghofers verbräuteter, wider
 Erwarten aller allzu billigen Volkstümlichkeit entratender, gänzlich
 unsentimentaler Komödie 'Tod und Leben' und dem etwas dürftigen
 Thomaschen Spaß 'Lottchens Geburtstag', der nur durch die bild-
 hafte, Gulbransson'sche Komik Steinrücks und Schwannkes so etwas
 wie Gesicht gewann. Und schließlich muß ich noch über eine Urauf-
 führung berichten, über die ich lieber geschwiegen hätte: über Halbes
 'Ring des Gauklers'. Aber da lese ich in einer großen deutschen
 Tageszeitung folgende Meinung Wedekinds: „Mag Halbes 'Ring des
 Gauklers' ist eine ausgezeichnete Theaterdichtung, die, künstlerisch ge-
 wertet, seine sämtlichen Dramen seit 'Mutter Erde' übertrifft und
 ein feinsinnig gestelltes Problem meisterlich bewältigt. Das nach den
 Strichen durch Steinrücks Regie [in Wirklichkeit hat Basil Regie
 geführt] in sich sehr geschlossene Werk behandelt die Art und Weise,
 wie um einen Menschen, der Ende der vierziger Jahre steht, das
 Leben sich gruppiert. Seine Symbolik liegt in der täuschenden Macht
 eines Ringes. Es ist nicht für das Bum-Bum-Theater gearbeitet,
 sondern steht weit höher.“ Dieses Urteil, selbst wenn es nur eine
 Höflichkeitsbezeigung ist, muß Steine schreien machen. Denn so gewiß
 etwa über Sudermanns 'Strandfänder' nur eine Meinung möglich
 ist, so gewiß kann es auch über dieses letzte Stück Halbes keine Urteils-
 differenzen geben. Auch wer ein Faible für den Dichter hat, muß dieses
 vieraktige Spiel jener Art von Werken zurechnen, der 'Der Eroberer'
 und 'Der Amerikafahrer' zugehören. Mit einiger Phantasie erkennt
 man, was Halbe ungefähr gewollt hat. Alle Farbigkeit einer beweg-
 ten Zeit einfangen, Menschen, leichte und schwere, von ernstesten und
 schalkhaften Zufällen hin und her geweht sein lassen, sie hart an die
 Grenzen ihrer Art und ihrer Schickung und dann spielerisch zu lichter
 Lösung zurückzuführen, ein mit Bedeutung gefälliges Spiel geben.
 Aber was bunt werden sollte, ward wirr; hohl ward, was tief klingen
 sollte, und die angestrebte Naivetät ward Flachheit. Die Grundidee
 ist verflachter Falschenberg (Doktor Eisenbart), das Milieu verflachter
 Grimmlshausen und die Sentenzen verflachter Faust. Und über
 allem schwebt wie ein Dämonadenruchlein der Geist der Gartenlaube.
 So spricht in einem Stück, das die Diktion des dreißigjährigen Krieges
 naturalistisch anstrebt, ein wilder Reitergeneral: „Um der Liebe
 willen, die einmal zwischen uns war . . . von mir zu dir, von dem
 rauhen, umgetriebenen, herrischen Soldaten zu dem jungen, sinn-
 frischen, blutwarmen Dorfmädel . . . um der Liebe willen laß mich
 das Opfer bringen: zu scheiden in dem Augenblick, wo Bleiben höchstes,
 letztes, nie mehr erhofftes Glück des Lebens wäre!“ Und wie drückt sich
 das besagte sinnfrische Dorfmädel aus, das ein freundlicher Zufall
 zur großen Herrin gemacht hat? „Mein armes Volk,“ sagt sie, „hat
 dreißig Jahre geseufzt! Heut wollen wir lustig sein!“ . . . Mein,

Herr Wedekind, es war nicht liebenswert, daß Sie dieses Werk Ihres
Freundes als die Krone fünfzehnjährigen Schaffens priesen!

2

Viel kläglicher noch als im Residenztheater fiel heuer im Schauspielhaus die Ernte aus. Ich habe hier schon mehrfach betont, wie diese Bühne mit dem Aufstieg des Hofschauspiels allmählich sinkt. Der Hauptgrund dieses Niedergangs ist das Sicherheitsgefühl, darein den Direktor Stollberg die geringe Popularität des Residenztheaters und die große Beliebtheit seiner Bühne mit der Zeit gewiegt hat. Er mag sich mit einem gewissen Recht sagen, daß ihm sein Publikum ja doch durch Dick und Dünn folgt, was und wie er auch spiele.

Wenn er aber so weiter macht wie heuer, dann wird schließlich selbst das langmütigste Publikum und die zurückhaltendste Presse zu rebellieren beginnen. Zwei Uraufführungen bot er seit meinem letzten Bericht: ‚Endlich allein‘ von Max Bernstein und ‚Christl Lenz‘ von Grete Stollberg; Stücke, gegen die jeder Briefträgerverein protestieren müßte, wollte man sie ihm selbst im mildern Fasching vorsetzen. Sonst gab es noch drei Aufführungen, für die Aufmerksamkeit gefordert ward. Eulenberg's wunderschöne Dichtung ‚Alles im Geld‘, an der Stollberg's verb realistische Regie verdarb, was zu verderben war. Dann eine grobknochige Aufführung des ‚Volksfeinds‘, die nur die Zeitartikeltöne unterstrich und das Dichterische unterschlug. Und endlich ist noch zu erwähnen, daß selbst die Aufführung der ‚Fünf Frankfurter‘ mißlang; es fehlte alle die Wärme und Behaglichkeit, die eine gute Aufführung dieser Komödie vermitteln könnte, und auch die netten Dekorationen von Ferdinand Götz und die Mitwirkung Ludwig Sellers vermochten vom Milieu nur eine blasser Andeutung zu geben. Es ist seltsam: die Aufführung dieser Komödie war hier so ungemäß arisch, wie die Aufführung von ‚Glaube und Heimat‘ ungemäß semitisch war. Alles in allem hat das Schauspielhaus heuer keine einzige Aufführung zustande gebracht, die bescheidenes Provinzmaß überragt hätte.

Obendrein kehrt Stollberg's bester Darsteller, Gustav Waldau, ihm noch in diesem Jahr den Rücken, und den Ersatz, den das Schauspielhaus in Ernst Dumcke gefunden hat, hat man leichtfertig ziehen lassen. Waldau siedelt ins Hoftheater über. Nun gewinnt das Hofschauspiel gewiß damit den mondänsten und liebenswürdigsten Darsteller Münchens. Dennoch war es nicht sehr klug, ihn zu engagieren, denn das Hofschauspiel besitzt in Viktor Schwannke einen trefflichen Spieler, der oftmals mit Waldau kollidieren wird, und Waldaus nicht eben kleine Gage wäre besser an die Ausfüllung peinlicher, immer offener Lücken im Ensemble zu wenden gewesen. Jedenfalls aber wird Waldaus Weggang wieder einem Teil des Publikums die Augen darüber öffnen, wie ungeniert das Schauspielhaus auf sein altes Renommee hin sündigt.

Vom ewigen wiener Karneval / von Paul Stefan

Wie beginnen? Frage einer von Euch Musikern meiner unsichtbaren Kapelle zehn Takte Tremolo auf dem Konterbaß! So, jetzt sind wir in der Volksoper. Tanz der Zugereisten: 'Der budlige Geiger' von Robert Ronta. Eine hübsche, liebe Pantomime mit feiner, gut instrumentierter Musik, die etwas weiß und will. Aber eine Regie, die sich sonst im Kino übt, erinnerte sich des Berufs der währinger Bühne zur 'moreulischen' Anstalt, und so wurden die Geiger im Publikum deutlich aufmerksam gemacht, sich nicht etwa mit einer reichen Spießerin von Grund zu verheiraten, sondern der 'Muhse' treu zu bleiben. Sonst würde ihnen — Höhepunkt — die Schwiegermutter einen Suppentopf über die Köden stülpen. No, es g'schieht nix. Er hat eh nur geträumt. Er bleibt der budlige Geiger oder Arm, aber ehrlich! Was doch die Aufführung beweisen wollte. Dazu gab man alsbald den Bajazzo, in italienischer Sprache, ich bitte. Denn das Privileg, dieses unerträglich gewordene Stück deutsch abzuleiern, hat die Hofoper. Alles redete mit den Händen wie in der Pantomime. Aber in der Oper schrie man noch dazu. Infolgedessen verstand das Volk ganz und gar nichts, und Pagliacci machten sich in Währing unbeliebt.

Aber dann: Ruhreigen. Es war einmal ein Dichter oder doch ein Rönner, der hieß Bartsch. Feuilletonredakteure und Verleger haben ihn umgebracht. Als er noch mehr sich selber als den Familienblättern gehörte, schrieb er seine Geschichten vom sterbenden Rosolo. Eine davon, die von der kleinen Blanchefleur, ist Oper geworden, natürlich um vieles vergrößert, aber wirksam. Denn auf dem Theater gibt es keinen latenten Ritsch mehr; da kommt alles heraus. Jedermann weiß, dank fleißigeren Korrespondenten, als ich einer bin, daß man in der französischen Armee den Ruhreigen nicht singen darf, daß ihn einer doch singt, zum Tode verurteilt und auf Bitte einer schönen Aristokratin begnadigt wird, daß dieser Schweizer Primus Thaler seine Dame erst heiraten und dann wenigstens retten möchte, daß sie aber lieber in den Temple und zuletzt auf Schaffott tanzt. Natürlich tanzt; denn wo bliebe sonst die Grazie des Robellisten und der Effekt auf dem Theater, das noch eben die Marseillaise gehört hat? Daraus folgt, daß es Musik in dieser Oper gibt. Das übrige ist von Wilhelm Kienzl, dem Komponisten des Evangelimann (siehe diesen!). Kienzl ist ein prächtiger Mensch. Und die Volksoper hat ihr Zugstück. Man muß es gestehen, in guter Aufführung. Dieses Werk aber hatten — sie rausten sich die Haare — die von der Hofoper abgelehnt, während sie doch . . . Aber das sei jetzt noch nicht gesagt.

Gauflertanz. Die alte Legende von dem Spielmann, der ins Kloster aufgenommen wird und der Madonna dienen soll. Denn die Brüder haben jeder ihren Dienst. Der singt, der dichtet, der malt ihr zu Ehren. Der arme Gaufler ist mit dem heiligen Bild allein in der Kapelle. Er weiß sich nicht Rat und führt ihm seine rohen weltlichen Tänze vor. Siehe, das Bild belebt sich, die Madonna nimmt den Dienst an und erhebt den Spielmann seines reinen Herzens in ihren Himmel. Das sind drei Akte. Im ersten besorgt Herr Gregor als Regisseur ein Volksgetümmel mit wirklichen Eseln, Ziegen und Schafen. (Über die vierbeinigen Tiere sollten doch nicht auf die Bühne. Man entweicht sie dadurch, die Tiere nämlich.) Im zweiten Akt besorgt er die Stimmung, die einige für Langeweile, andre für klösterliche Stille nehmen. Im dritten Akt wirkt er ein Wunder, indem er das Bild der Madonna lebendig werden läßt. Kein Lichtspieltheater sollte sich das entgehen lassen. Es kommt Rührung ins Haus. So sehr paßt die Menschen der Abklatsch einer einst frommen Dichtung. In allen drei Akten bringt es Herr Gregor zuwege, daß der Tenor Miller außer seiner schönen Stimme seine Gestalt und seine Mienen brauchen lernt. Die Musik ist von Massenet. Aber das schadet nichts, man bemerkt es nicht. „Der Gaufler unsrer lieben Frau“ ist ein Zugstück.

Ist man einmal da, so reizt der zweite Teil des Abends, ein Ballett: „Die Jahreszeiten der Liebe“, weil Melodien von Schubert verheißen sind. Nicht vergebens. Aber als beim wunderbaren Impromptu in G-moll einer zum Fenster hinauf Ballettgebärden übte und Fußhändchen tanzte, lief ich davon. Soviel hatte ich noch gesehen, daß es Altwien gibt, also das Neueste und Beste, was Wien hat. Schönbrunner Walzer: Es ist so neu und so gut, daß es sogar den Operettenfabrikanten einleuchtet. Sie machten ein Geschichtchen dazu, und die Musik wurde, hier nach Lanner, zusammengestüchtelt. Immer besser, als daß einer eine neue geschrieben hätte. Das Publikum freut sich über die Abwechslung. Das Ganze heißt „Altwien“ und ich hätte gerne mitgetan, wenn ich nicht durch ein Gelöbniß gebunden wäre, daß ich doch einmal verraten muß. Ich hörte nämlich, es war vor langen Jahren, die Premiere des „Süßen Schatz“ von Heinrich Reinhardt . . . und da ich meinen Sitz bezahlt hatte, tat ich einen großen Schwur, nie mehr in eine Operette, insbesondere von wiener Herkunft, zu gehen. Ich kenne also „Die lustige Witwe“, den „Walzertraum“, die „Dollarprinzessin“, und alles das nur von der Straße und nähre mich von der Hoffnung, daß sich endlich eine großzügig geleitete Theaterausstellung finden werde, die mich als Operetten-Hungerkünstler vorführt. Dann würde ich doch berühmt und bekäme Anträge. So, jetzt wissen es die Fachleute. Ich erwarte Neugierige.

Cancan. Offenbach ist beliebt geworden, seit die neuen Operetten

so viel kosten, und ‚Die schöne Helena‘ tantiemenfrei ist. Und seit Reinhardt ein so bequemes Vorbild gegeben hat. Die Volksoper hat es sehr gut nachgeahmt. Herrn Ritter und die so schön singende Mizi Jeriša hatte Reinhardt ohnehin aus ihren Reihen geholt. Ballenberg fehlte; aber Herr Markowſky kopierte ihn genau. Die Leute rasten vor Vergnügen. Weder die schöne Musik noch die prächtigen Sänger konnten sie stören.

Nachttanz. Den produzierte, fürsorglich von der Polizei geleitet, die von München her bekannte Adorée Via Villany. Sie hat es mit der Mimik und mit literarischen Vorstellungen. Recht schön. Aber die Erotik war für jeden künstlerisch empfindenden Menschen eben wegen der Nacktheit beim Teufel. Frauen sollen wissen, wozu es Verhüllungen gibt. Vermutlich wissen alle, daß Erotik zum Tanz gehört. Wie anders, um wieviel feiner und herzlicher wirkte dagegen wieder unsre Grete Wiesenthal! Die hat noch den guten Geist von Wien, ist anmutig, schön und natürlich. Infolgedessen ist sie sehr viel im Ausland.

Tänze aus der Mafartzeit. Ich kann mir nicht helfen: das sind mir Brülls von der Volksoper wieder hervorgeholte Oper ‚Das goldene Kreuz‘! Die Heiterkeit der Erden muß Staub und Asche werden. Böse, böse Gedanken. Gewogen und zu leicht befunden! Ich hatte einen einzigen Eindruck: das stumme, noch gar nicht theatrale Spiel der Frau Mina Lesler. Einst hat sie uns draußen im Wiener Wald Lieder von Schubert gesungen. Jetzt, da sie sich entschlossen hat, aufzutreten, ist sie dieselbe liebenswürdig duldbende, gütig-muntere Gestalt aus dem guten alten Wien.

Tanz der Salome. Man wiederholte ihn, sehr tüchtig, in der Volksoper. Und es wäre Richard Strauß sehr gut gegangen, denn ein Fräulein Engel, temperamentvoll, gab ihrem Blut die Zügel, und alles war gut studiert und nach besten Kräften herausgebracht (blos die Beleuchtung! Ein ewiges grünes Licht!) — aber man mußte auch noch die ‚Feuersnot‘ spielen. Und hatte sie doch nicht genügend vorbereitet. Und so gelang die münchener Ueberbrettelei weniger als halb. Es hätte ein sehr vergnüglicher Abend werden können. Die Musik ist noch immer entzückend, und die Worte versteht man doch nicht, oder man hat sie vergessen.

Tanz auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten. Es ist nötig, von d'Alberts ‚Verschenkter Frau‘ zu sprechen. Die ‚Idee‘ soll man einem wiener Possendichter verdanken. Aber sie ist zum Glück so alt wie die älteste Bretterbude, auf der je Theater gespielt wurde. Eine Verwechslungsgeſchichte, die zu erzählen mir zu langweilig ist. Genug, man weiß von Anfang an, wie alles wird. Die Musik ist sauber und geht so weiter, als ob sie nie aufhören wollte. Sollte das derselbe d'Albert sein, der Beethovens Klavierſonaten so weisevoll gespielt hat?

Er sagt es. Aber mich wird man nicht dumm machen. Es ist eine Verwechslungsgeschichte, und ich bin dringend dafür, daß die ernste Zwillingsgestalt d'Alberts bald wieder hervorkomme, und die lustige, komponierende, ein wenig ihre Ruhe habe. Es gibt trotzdem in dieser Oper etwas Einziges, und das ist Marie Gutheil-Schoder in der Doppelrolle der beiden Schwestern. Welches Geschenk ihrer Laune! Bald darf sie mit der einen Schwester dulden und leiden, bald mit der andern fest und übermütig sein; bald wie ein Engel singen, bald wie ein Teufelchen über die Bühne fliegen. Es wird ihrer unvergleichlichen Kunst vielleicht sogar gelingen, die Oper auf dem Spielplan zu halten.

Griechisches Ballett. Ich meine Gluck's „Iphigenie“, deren Wiedererweckung man Direktor Gregor danken muß. Denn man muß ihm manches danken. Es gibt auch eine Vorstellung von „Figaros Hochzeit“ unter Walter, die noch unberührt und vollendet ist wie nur je zuvor. Bei der „Iphigenie“ aber muß man den Dank gleich wieder einschränken. Denn irgend jemand sollte doch wissen, wie Tänze, Stellungen und Bewegungen unter Mahler ausgesehen haben. Im Parkett saß Alfred Roller. War der Weg zu ihm so weit? Die Schwestern Wiesenthal, die damals noch im Ballett der Hofoper mitgetanzt hatten, konnten es freilich nicht mehr zeigen. Oder vielleicht doch? Nun, es war wieder jenes belebte Stadttheatertreiben, das jetzt als vornehm und als Regiekunst gepriesen wird. Ich sehe gar nicht nach, wer auf dem Zettel stand. Denn Gregor und Whymetal unterscheiden sich darin kaum voneinander. Und das ist die Enttäuschung. Das Publikum nahm die besten Künstler aus Mahlers Zeit dankbar auf und füllte das Haus. Dasselbe Publikum, das damals, erst 1907, bei der neuen Inszenierung ausgeblieben war. Alle waren überzeugt. Niemand sagte mehr, daß Gluck „ein farbloses Talent von bedenklicher Blässe“ sei. Niemand. Mahler ist nämlich gestorben. Tänzer vom Petersburger Marientheater. In Berlin kennt man sie. Aber diese poloweher Träume und wilden Lagerspiele, in die die blutrote Steppe leuchtet (bravo, Bagst!), muß man nennen, schon um der Gegensätze willen. Als Exotik hat uns das alte höfische Ballett, wenn es so vollkommen ist, noch manches zu geben. Die Sprünge sind nichts, das heilige Rußland alles.

Rehraid der Kapellmeister, Italiener, Sachsen, Schnüffler, Tinterl und anderer Figuren. Wer könnte noch ernst bleiben? Ich bin es viel zu lange gewesen. Sie wollen es nicht anders. Also Walter ist nicht in München und nicht in Wien. Mit dem Herzen in München; er hat sehr recht. Auf die Katastrophe seiner Nachfolge ist man neugierig; kein Wiß ist schlecht genug, daß er nicht von der Wirklichkeit übertroffen werden könnte. Es kam ein Italiener, Guarnieri. Man wollte Serafino haben, aber der verlangte viel Geld, und der Agent

sagte, Guarnieri sei auch gut. Nun kam dieser Mann von dreißig Jahren und dirigierte. Drei Mal. Nicht ohne zu erklären, so schlechte Vorstellungen dirigiere er nicht (in italienischen Blättern konnte man das auch lesen). Er begann zu studieren, konnte kein Wort deutsch, zeigte viel Eifer, aber nicht gerade das überragende Können, das ihn zu so viel Stolz berechtigt hätte. Immerhin beweist sein Mißverstehen, daß er den Unterschied zwischen deutschen und italienischen Aufführungen sieht. Hans Gregor sieht ihn nicht. Es gibt deutsche Kapellmeister, die keine italienische Oper dirigieren können — aber die können meist auch keine deutsche dirigieren. Es gibt italienische Kapellmeister, die auch deutsche Opern dirigieren können — aber nur selten so, daß sie uns als deutsche Opern gelten. Soll nun der neue Mann mit deutschen Sängern und einem deutschen Publikum eine Aufführung möglich machen, die ins italienische Klima gehört? Oder sollen wir soviel italienische Opern haben, daß man einen eigenen Kapellmeister dazu braucht? Wozu das alles? Herr Guarnieri hat recht. Die Vorstellungen des Spielplans, also auch die, die er leiten sollte, sehen oft böß aus. Aber sie werden nicht besser werden, wenn nun wieder Mascagnis 'Isabeau' und Puccinis 'Mädchen aus dem Westen' dazukommt. Das ist berliner Romische Oper. Ich verrate ein Geheimnis: es gibt ein angenommenes Werk, 'Der ferne Klang' von Schreker. Es ist sehr gut. Es endlich zu spielen, wäre Pflicht des Hofopertheaters. Ein andres Geheimnis: Man kann 'Don Giovanni' und 'Die Entführung aus dem Serail' nicht mehr hören, vieles andre, Altes und Neues, ebensowenig, oder nur in recht mäßigen Aufführungen. Ein andres Geheimnis: Die Volksoper bereitet 'Boris Godunow' von Mussorgsky vor. Reizt das nicht mehr als wieder ein italienisches Ausstattungstück, dessen Inszenierung wir uns schon denken können? Es ist auch nicht würdig, in der 'Götterdämmerung' den Siegfried markieren zu lassen, weil er heiser ist und man keinen andern Tenor hat. Es ist nicht würdig, den 'Tristan' abzusagen, weil der Tenor (derselbe) noch immer heiser ist. Es ist nötig, auf jeden Fall ein oder zwei Kapellmeister von Rang und Können anzukommen. Es war ein Fehler, Fräulein Förstel zu entlassen. Es ist nicht nötig, Sänger, Kapellmeister und Publikum zu verstimmen, wenn man weiter keine Gegenleistung bietet als den Ruhm, der Regisseur der berliner Romischen Oper gewesen zu sein, und den Willen, es an der wiener Hofoper zu bleiben.

Nein, ich nehme das alles nicht zu ernst. Eine einzige gute Tat könnte es bessern. Und wenn nicht, was liegt auch daran! Das Publikum bleibt dieselbe Masse, die es ist, Wien bleibt die Hauptstadt von Oesterreich, und es ist mehr im Abwärtzgleiten als die Musikaufführungen seiner Theater. Sie tanzen und merken nichts.

Der Impressionismus / von Egon Friedell

3

(Fortsetzung)

Es steht fest“, sagt Maeterlinck, „daß sich das Reich der Seele täglich mehr erweitert.“ Man kann dies heutzutage in der Tat bis in die unscheinbarsten und entferntesten Gebiete verfolgen. Man könnte sagen: die Seele fängt endlich an, populär zu werden. Unter den vielen Symptomen, die darauf hindeuten, ist vielleicht das wichtigste die zunehmende Entwicklung des Schweigens. Dies läßt vermuten, daß der Mensch Miene macht, sich dem Menschen zu nähern. Denn dieses Schweigen ist kein totes, sondern es legt die Annahme nahe, daß sich in aller Stille neue Ausdrucksmittel vorbereiten. Neuen Ausdrücken müssen immer neue Eindrücke vorangehen; daher befinden wir uns jetzt in einem vorwiegend schweigenden, aufnehmenden Stadium. Die Zeiten des Klassizismus, der Romantik und des Materialismus, so verschieden sie in allem übrigen gewesen sein mögen, hatten doch einen gemeinsamen Grundzug: den der hervorbrechenden Subjektivität. Der Drang, sich nach außen zu projizieren — in Kunst, Wissenschaft, Politik — ist der treibende Grundwille jener ganzen Kultursphäre. Sie hat ihren klassischen Ausdruck in der Philosophie Fichtes gefunden, der die ganze Welt in allen ihren Gestaltungen als ein Produkt des aktiven, schöpferischen Ich begreift. Diese Geistesverfassung ist einer anderen, völlig entgegengesetzten gewichen: der Verinnerlichung, der verhaltenen Subjektivität. Um es in eine Formel zu fassen: der Expressionismus wurde abgelöst vom Impressionismus.

Was ist der Impressionismus? Wir wollen sogleich sagen, wofür wir ihn halten: für eine Anpassung an die moderne Ueberfülle der Impressionen. Die moderne Epidemie ist Gedankenübervolkerung. Die zahllosen Veränderungen der Gegenwart auf allen Gebieten haben eine solche Unmasse von neuen Vorstellungsinhalten, Assoziationsmöglichkeiten, Wertungen, Perspektiven ergeben, daß der Aufnahme-Apparat des Menschen ihnen nicht gewachsen war. Und noch nicht genug damit: zugleich hat auch die Kenntnis der Vergangenheit und die Fähigkeit, sich in historische Zustände einzufühlen, immer mehr um sich gegriffen und unerwartete Dimensionen angenommen. Nach allen Richtungen hat sich das moderne Bewußtsein erweitert, verfeinert, vertieft: es umspannte den Kosmos und den Wassertropfen, das Werden des Menschen in seinen tausenderlei geschichtlichen Facettierungen, bis weit zurück hinter die Zeiten geschriebener Kunde, die ganze Vielgestaltigkeit des Erdballs, die neuen technischen, sozialen, industriellen, politischen Phänomene, die völlig neuartigen Tatsachen der Chemie und der beschreibenden Naturwissenschaft, dazu die Ideen der neuen Kunst und Philosophie. Das heißt: es umspannte sie eben nicht;

es wurde völlig von dieser plötzlichen Masseninvasion neuer Vorstellungen überwältigt. Was tun? Hier erfand sich nun die Natur, die niemals verlegen ist, eine ganz neue Apperzeptionsform — den Impressionismus. Dieser ist einfach nichts anderes als eine notwendige und höchst zweckmäßige Einrichtung, um die Fülle der Eindrücke überhaupt aufnehmen zu können. Unser Gehirn entwickelte sich nach und nach zu einem reinen Registrier- und Kontroll-Apparat: es zeigt an, was 'eingegangen' ist. Und deshalb sind die beliebten Klagen über die moderne 'Verfahrenheit' schon darum höchst läppisch, weil sie ganz nutzlos sind. Wir können nicht mit unseren Organen und deren Adaptierung zu streiten anfangen; es ist einmal so. Schon dies wäre eine vollkommen ausreichende Rechtfertigung des Impressionismus.

Nun sehen wir aber einmal näher zu. Ist denn der Impressionismus wirklich eine so mangelhafte Apperzeptionsform? Er ist ganz einfach ein Fortschritt im Realismus. Wir sind in der Tat realistischer geworden, viel realistischer, als wir es in den Zeiten des Materialismus waren. Denn wir sind auf die Einzelmomente des Seelenlebens zurückgegangen, auf den realen empirischen Eindruck, wie er wirklich stattfindet: das ist der Impressionismus. Indem wir uns an diese wirklicheren Wirklichkeiten hielten, haben wir uns allerdings 'zersplittert', nämlich so, wie sich auch der Anatom in seinen Beobachtungen zersplittert, wenn er die Zelle betrachtet statt des ganzen Menschen. Aber die Zelle ist der Mensch.

Jeglicher Fortschritt ist Zersplitterung, weil er Verfeinerung, Vertiefung und Sublimierung ist. Weil er immer eine Fortbewegung zu einer höheren Wirklichkeit ist.

Dies wird uns sogleich klar werden, wenn wir ein paar Beispiele betrachten. Kant hat alles zur 'Erscheinung' gemacht, also gewissermaßen alle Realität aufgehoben; nach Abzug aller Vorstellungsformen unseres Geistes, die bloß subjektiv sind und keinerlei Realität unabhängig von uns besitzen, bleibt nichts als das Ding an sich, welches ein Unding ist, und an dem wir nur eines mit absoluter Sicherheit erkennen können: daß es unerkennbar ist. Kant war also anscheinend der größte Leugner der Wirklichkeit, der je gelebt hat, und so erschien er auch zunächst seinen Zeitgenossen. Aber sehr bald stellte sich heraus, daß er ganz im Gegenteil der größte Realist war, der bisher gelebt hat. Denn er ging auf das einzige Reale zurück, das es überhaupt gibt: auf die menschliche Seele. Er hatte also, weit entfernt, die Wirklichkeit zu zerstören, überhaupt erst eine wirklich einwandfreie Wirklichkeit geschaffen; denn bis dahin gab es gar keine. Alle bisherigen Philosophenrealitäten waren Kartenhäuser, die jeder umwerfen konnte, aber jetzt war ein Punkt gefunden, der absolut unversrückbar war: die Seele als Gesetzgeberin der Außenwelt. Mochte immerhin das, was man bisher die Wirklichkeit genannt hatte, in nichts zer-

flattern: der Mensch blieb stehen, fester als je, als die einzige, aber unanfechtbare Wirklichkeit. Und ebenso wird man nicht wohl leugnen können, daß Kopernikus gegenüber allen früheren Astronomen der größte Realist war, denn die andern hatten eine ganz falsche Ansicht. Und dennoch ist seine astronomische Wirklichkeit, verglichen mit der alten, die schwankendere, unsicherere, irrealere. Wie gemütlich nimmt sich die Erdscheibe der Alten aus mit der drehbaren Himmelskugel, an der die Fixsterne befestigt sind wie Sampsons, eine höchst beruhigende, sichere Angelegenheit, die man mit einer Kurbel in Bewegung setzen kann. Und was bleibt nach dem Kopernikanischen System und der Kant-Laplace'schen Theorie? Kampf der Atome, Nebel, die sich ballen und lösen, und die Erde als ein kleiner Lichtpunkt. Wie unrealistisch! Die Wirklichkeit der Erde ist fast auf ein Nichts zusammengeschmolzen. Und dennoch hat Kopernikus recht, und die 'Realisten', die die Erde als das mächtige Zentrum der Welt ansahen, hatten unrecht.

Ebenso verhält es sich mit den Religionen. Naturgötterei, Fetischismus, Polytheismus, Seelenwanderung sind viel realistischer als der einfache Monotheismus. Und dennoch wird man darin heute keinen Beweis mehr für die höhere Wahrheit der Naturreligionen erblicken. Der Protestantismus wiederum hat den Marienkult, die Heiligen, die Transsubstantiation, die Absolution durch Ohrenbeichte aufgehoben, lauter unleugbare 'Realitäten', greifbare Wirklichkeiten, und hat an ihre Stelle Symbole, Begriffe, Unvorstellbarkeiten gesetzt. Hat er darum weniger Recht als der Papismus? Und über aller positiven Religion stand zu allen Zeiten die Mystik, die auf völlige Lustdinge zurückgeht: auf Stimmungen, Schwingungen, Ahnungen, Ekstasen. Und sie ist trotzdem die einzige Religionsform, die sich unzerstört durch sechs Jahrtausende erhalten hat und wahrscheinlich bleiben wird, so lange es Menschen gibt.

Kurz: die geistige Entwicklung der Menschheit geht immer weg von der gegebenen Wirklichkeit; indem sie an ihre Stelle eine höhere Wirklichkeit setzt, die aber eben darum immaterieller, wenn auch keineswegs irrealer ist. Mit andern Worten: sie sucht die konstanten Elemente auf, jene Elemente, die in der hörbaren, greifbaren, sichtbaren Wirklichkeit niemals zu finden sind. Und hier löst sich der Widerspruch. Der Protestantismus hat die konstanteren und darum umfaßbareren Elemente der Religiosität festgehalten: darum ist er realistischer. Die moderne Physik stützt sich auf die Atome, jene konstanten Elemente der Körper, die noch nie ein Mensch gesehen hat: und darum ist sie realistischer. Und ebendarum ist auch der Impressionist der Realistischer. Obgleich die einzelnen Impressionen an sich etwas durchaus Flüchtiges, Einmaliges und Imponderables sind, so sind sie dennoch das, woraus unser ganzes Seelenleben sich zusammensetzt und aufbaut, sie sind die psychologischen Konstanten, wie die Atome die physi-

talischen Konstanten sind oder die Zellen die physiologischen Konstanten. Und zugleich sind sie auch die einzig psychologischen Realitäten, denn alle andern Erscheinungen unsres Seelenlebens sind nichts als Abstraktionen, gewonnen aus kleineren oder größeren Gruppen realer Einzeleindrücke, sie sind von uns nachträglich hergestellt und finden sich in der psychologischen Wirklichkeit niemals vor.

Der Impressionismus ist also gar nicht Schwäche, Unfähigkeit, etwas Ganzes auszudrücken, sondern Reichtum, ein Ueberreichtum, der sich damit begnügt, das Einzelne festzuhalten, und zugleich ein erhöhter Naturalismus, der die Wirklichkeit genau so aufnimmt, wie sie eintritt: als einzelne Impression. Er ist von der Malerei ausgegangen, und das ist sehr bezeichnend, denn die Malerei ist gerade jene Kunst, die am meisten auf die Beobachtung der realen, körperlichen Außenwelt gestellt ist. Aber er beschränkt sich längst nicht mehr auf die Malkunst; man kann sagen, daß wir heute nicht nur impressionistisch malen, sondern auch impressionistisch dichten, musizieren, denken, lieben und überhaupt impressionistisch leben. Alle Künste sind allmählich impressionistisch geworden: es gibt heute nirgends mehr das Schreckgespenst der ‚Komposition‘ in den Kunstwerken, der Künstler ist nicht mehr gezwungen, seine Beobachtungen und Empfindungen zu einer gewaltsamen Einheit und Architektur zusammenzulügen; dafür aber hat er lebhaftere und schärfere Reizhautbilder, und das ist wichtiger und wertvoller. Unser ganzes Geistesleben ist gewollt und bewußt traditionelos, eine gewisse Verschwommenheit der Konturen gilt nicht mehr als Einwand, sondern erweckt Vertrauen — wir sind gegen die Kontur *au principe*. Unser ganzes Sehen ist nicht mehr zeichnerisch, wie es, zum Beispiel, das Sehen Goethes in so hohem Maße war. Man kann sagen: Goethe dichtete, dachte und lebte als Zeichner und brachte es gerade durch diese Einheitlichkeit zu einer solchen Vollendung. Für unsere Gesamtauffassung des Lebens und der Kunst ist aber gerade das zeichnerische Moment ganz in den Hintergrund getreten; es dominiert die Farbe, der Farbensied. Scharfe Kontraste werden von uns ertragen, ja bis zu einem gewissen Grade gefordert, unvermittelte Uebergänge mühelos apperzipiert; auch der moderne Licht Hunger ist ein impressionistischer Zug. Von einem Kunstwerk dulden wir, daß es ein ‚Auschnitt‘ aus der Wirklichkeit ist, und es verletzt uns nicht, wenn dieser Schnitt und die Willkürlichkeit des Schnitts nicht verborgen und sogar betont wird: so gerade erscheint es uns künstlerisch. Die Schönheit des Fragments beginnt uns langsam aufzudämmern; und auch dies ist wieder nichts als ein erhöhter Sinn für Realismus, denn die ganze Wirklichkeit ist ein Fragment, und was uns in der Realität entgegentritt, ist immer nur Stückwerk. Zudem ist diese ganze Ausschnitt-Technik viel phantasievoller, denn sie läßt zu erraten übrig.

(Schluß folgt)

Lohengrins Tod / von Franz Molnár

Lohengrin war jung und sang Tenor. Dann versetzte ihm das Leben in schneller Folge vier Ohrfeigen, und da ging er zum ruhigen Bariton über. Er wurde still, schäbig und siedelte nach Ofen über, in ein kleines Zimmer, aus dessen Fenster er auf die Donau sah. Die Miete konnte er nicht bezahlen, sein Schwert war zerrissen, die Schnüre seiner Lackschuhe hatten sechs Knoten. Morgens ging er schlafen, abends stand er auf, nahm als Mittagsmahl einen Kaffee, als Nachtmahl eine Zigarre, war nie wach, schlief niemals und lebte von Kleingeld.

Einmal schlenderte er auf der Rerepferstraße heimwärts. Die Sonne, meine Kinder, erhob sich über dem Ostbahnhof. Lohengrin hatte somit der aufgehenden Sonne den Rücken zugekehrt. Wer nach Ofen geht, tut dies. Hinter seinem Rücken dämmerte es schon sehr zaghaft, aber vor ihm war's noch finster. Im allgemeinen ist es für Lohengrin charakteristisch, daß es hinter seinem Rücken dämmerte. Vor ihm, wohin er auch schauen mochte, war's immer finster.

Nein, er war nicht betrunken. Er war vom Trinken nur leicht geworden. Er atmete tief und empfand, daß ihn nicht die Füße bewegten, sondern der Kopf. Sein Kopf zog ihn, wie ein Gewicht, vorwärts. Aber er lächelte glücklich, denn er hatte in der Tasche eine Mineralwasserflasche, gefüllt mit Treberbranntwein.

Als er zu Hause, in der kleinen Stube, anlangte, warf er den Winterrock ab. Der hatte noch feines, mit Seide überzogenes Wattenlinsfutter. Der war noch aus der Tenoristenzeit übrig geblieben. Lohengrin warf den Rock auf's Bett und schnupperte umher. Durch den Geruch kam er darauf, daß es sehr kalt war. Es ist was andres, wenn Harz in der Luft duftet. Dann brennt im kleinen Ofen Holz.

„Ich werde einheizen“, sprach Lohengrin und betrachtete den Ofen. Der kleine Eisenofen stand in der Ecke und glich einer vergrößerten Zylinderschachtel. Er stand auf vier dünnen Füßen, hatte zwei Türchen und ein plumpe Ofenrohr, ragte beinahe bis an den Plafond, besann sich dann jedoch eines Besseren und wendete sich in die Mauer ab.

Lohengrin nahm die Zeitung von gestern und stopfte sie durch das obere Türchen in den Ofen. Er preßte sie auf den Rost hinab. Dann legte er Holzspäne darauf, viele. Dann Scheitholz, so viel, wie hineinging.

„Heute kannst du dich austoben“, sagte er zum Ofen. „Heute kannst du in Ueberfluß schwelgen.“

Er zündete das Papier an, zog einen Sessel zum Ofen und trank den Branntwein. Die Holzspäne begannen zu knistern. Das Papier

loberte das Blechrohr empor und raschelte sonderbar. Und eins, zwei, drei war Feuer im Ofen, lärmendes, rotes Feuer. Lohengrin fühlte sich nicht mehr allein. Er war glücklich und blickte den Ofen an. Doch es schien, als ob sich die kleine schwarze Schachtel ärgerte. Sie wurde aus dem Morgenschlaf aufgerüttelt, wo es sich, kalt und mit leerem Magen, am besten schlief. Jetzt murrte sie, zürnte sie, spuckte sogar nach Lohengrin, der den Fuß vor den Funken schnell wegzog.

„Na, na“, sagte er, „du mußt nicht zornig sein.“

Und er öffnete das obere Türchen, stoßte das Holz auf den Platz des verbrannten Papiers hinab und legte obenauf so viel Kohle zu, wie er nur vermochte.

„Ich werde dir schon geben!“ sagte er mit drohender Stimme.

Und er lachte den Ofen aus, der mit ohnmächtigem Zorn in der Ecke sauchte. Der war jetzt schon so wie ein zorniges kleines Tier. Er blickte den Jüngling mit blizenden Augen an. Gedämpfte Klaffen erscholl aus seinem Innern. Und dann, als ob in ihm ein unsichtbares Uhrwerk verrückt geworden wäre, begann das warm werdende Eisenblech zu ticken, zu pochen.

Der Bursche trank und lachte.

„Ärgerst dich? Berspring nur!“

Er saß dem Ofen gegenüber, blickte ihn mit wirren Augen an, denn nun war er schon betrunken. Er verhöhnte den Ofen, uzte ihn, steckte ihm die Zunge heraus.

„Hab' ich dich sehr angestopft? Da hast du noch!“

Er legte Kohle zu, schöne schwarze Kohle, etwa drei Eisenschäufeln voll. Die kleine schwarze Schachtel verstummte.

„Viel, was? Kannst es nicht hinunterschlucken?“

Er durchstocherte den Rost, damit die Kohle Luft bekäme. Dann lächelte er sehr sonderbar:

„Sage nicht, daß du schlecht lebst. Du bist der Ofen des armen schäbigen Ritters. Du dienst beim Gral. Verliebt war ich in die königliche Jungfrau, bin es aber nicht mehr. Denn jetzt bin ich betrunken und habe meine Liebe vergessen. Aber auch du wirst dich betrinken, schwarzer Hund. Ich werde dich betrunken machen.“

Er öffnete behutsam das obere Türchen. Im Ofen qualmte dichter Rauch. Die Kohle hatte sich noch nicht entzündet, doch als sich die Tür öffnete, flammte sie auf, und die große gelbe rußumränderte Flamme schlug nach außen auf die Hand des Burschen.

Lohengrin riß die Hand weg. Er betrachtete sie.

„Gebissen hat mich der Frechling“, sprach er leise.

Doch da schmorte, glühte, brannte innen schon die Kohle. Immer stechender blickte das Feuer zur Türreize heraus. Der kleine Ofen

war grenzenlos zornig, aber vergebens: er konnte nichts dagegen tun, er betrank sich schön langsam an der Kohle, die der Bursche in ihn hineinstopfte.

„Trink, Kamerad!“ rief Lohengrin ihm zu.

Das Rohr begann zu glühen und an Stelle des Knisterns und Schnurrens trat jetzt dumpfes Brausen, gedehntes Brummen. Ummäglich erglühte der Dedel der kleinen Bestie. Die hatte jetzt schon fünf, sechs Augen, und alle starrten sprühend den Burschen an. Der lächelte, lächelte fortwährend — vielleicht brachte dies den kleinen schwarzen Hund aus der Fassung. Es war klar: er wäre von seinem Platz weggesprungen, wenn ihn das Ofenrohr nicht gefangen gehalten hätte. Er hätte sein Eisenmaul aufgerissen und den feurigen Rachen dem Burschen entgegengeklafft. Der Zorn schüttelte ihn, und er hüpfte mit seinen dünnen Füßen in einem kaum merkbaren zitternden Rhythmus. Unaufhörlich bellte in ihm das Feuer. Der Bursche verlachte ihn fortwährend, stieß ihn auch und stopfte ihn mit Kohle an.

„Wer sich ärgert, ist im Unrecht!“ sagte der Bursche zum Ofen, hob den Finger rügend in die Höhe und wischte sich dann die Stirne. In der kleinen Stube glühte die Luft. Die Fenster schwigten.

„Mir ist es einerlei — damit ärgerst du mich nicht. Höchstens mache ich dich noch mehr betrunken“, meinte Lohengrin und legte wieder Kohle zu. Jetzt glich der Rachen der schwarzen Bestie einer Hölle. Wenn die Türe geöffnet wurde, schlug brennende Hitze heraus. Die herabfallende Kohle entzündete sich sofort an der Glut. Der untere Teil des Ofenrohrs glänzte rot; wie ein Kardinalsbaret war der Dedel. Krebsrot, durchschimmernd. Und der schwarze Hund röchelte jetzt, brummte immer drohender und lauter, so daß der Bursche schließlich doch zornig wurde.

„Es ist genug!“ schrie er den Ofen an.

Und mit einem Ruck drehte er am Rohr die Klappe um, die das Rohr versperrt und die Luft vom Ofen abschließt.

Plötzlich verstummte der schwarze Hund. Der Bursche warf sich rüdlings auf Kanapee und blickte so den Ofen an. Er ergöhte sich daran, wie der betrunkene Ofen betäubt wurde, weil er ihm die Luft abgesperrt hatte. Dann öffnete er die Ofentüre. Er blickte auf die Glut im Innern, über der kleine blaue Flammen flackerten. Dann legte er sich wieder nieder.

Er schreckte auf. Beängstigt blickte er gegen den Ofen hin, doch beruhigte er sich.

„Er kann nicht herkommen“, sagte er leise. Er wußte, daß er den kleinen Philister tödlich beleidigt, ihn verhöhnt, gestoßen, betrunken gemacht hatte. Und jetzt sah er, daß ihn die erdrosselte Glut im Ofen blinzeln, schlau anschaute. Er fuhr den Ofen an:

„Was willst du von mir?“

Der schwarze Hund grinste ihn an. Der Ofenbedel kühlte aus und wurde schwarz. Aber die Bestie grinste schändlich, grausam, mit halbgeschlossenen Augen durch die kleinen Spalten hindurch, und über der Glut zitterten blaue Flammen, gleich denen, die im Auge des Weibes bläulich schimmern, wenn es uns verrät.

Stille herrschte. Lohengrins langlockiger blonder Kopf war hinabgeglitten, hing vom Diban herab. Lohengrin war betäubt. Lange Zeit lag er so, dann sagte er ganz leise zum Ofen:

„Mache mit mir keine Fragen, du! Es wird mir ganz schwindlig.“

Er wollte den Kopf heben, aber es ging nicht. Er glitt also zur Erde und lag der Länge nach auf dem Teppich. Betäubt, mit einem Auge blickte er den schwarzen Hund an. In seinem Ohr begann ein leichter Gesang zu summen. Sein junges Gesicht alterte jetzt, bekam schmerzlich ernste Züge. Er atmete entsetzlich tief.

„Schade um mich,“ sprach er. „Schade um meinen armen blonden Kopf, meine armen blauen Augen, mein armes junges Leben.“

Er legte sein weißes Gesicht auf den schmutzigen Fußboden. Nur mit einem Auge noch schaute er dem schwarzen Hund entgegen. Der stand jetzt schon finster auf seinem Platz, und die Glut hatte eine dunkle Purpurfarbe. Die blaue Flamme fladerte noch immer, irrte über der Glut dahin. Der Ofen blickte den Jüngling starr und unerbittlich an.

Noch einmal öffnete Lohengrin seine müden Augen. Er gedachte der Tenoristenzeit. Doch abermals hauchte ihm die schwarze Bestie ihr Gift entgegen, und nun schlossen sich Lohengrins Augen wieder. Träume durchhüschten sein Gehirn. Er verlor das Bewußtsein. Sein frischer roter Mund heftete sich an das schmutzig getretene Brett, und jetzt grinste ihn die schwarze Eisenbestie mit dem großen, edigen, nach Kohle riechenden Maul an.

Lohengrin hatte endgültig seine schöne Liebe vergessen. Er war gestorben.

Deutsch von Stefan J. Klein

Schlafende Meduse / von Maximilian Brantl

Schwestern, wo seid ihr? Darf ich im Traum euch nah'n?
Donnert ihr wo über trüchtige Erde hin,
stampft über Rosen, tollt über Felsen hin,
biß der Gehekte zuckend den Stein umkrallt?

Mich zwang die Liebe. Ihr aber wandtet euch
seit dem Tage, da mir das Weil entsank,
da mich schreiend der Nacken des Manns begrub,
der mich lachend unter Oliven ließ.

Rundschau

Hans Sonnenstörers
Höllenfahrt

Auch das wiener Deutsche Volkstheater hat jetzt das heitere Traumspiel von Paul Upel gespielt. Herzhaft belacht wurde die witzige Musik von Friedrich Bermann, die Elemente der höheren und der tieferen Trivialität (geläufige Wagner-Zitate und Gassenhauer) sehr drollig in einander verschränkt. Die Komödie selbst überschätzt man vielleicht ein wenig, aus einem allerdings sehr gerechtfertigten Empfinden der Dankbarkeit heraus; der Dankbarkeit für einen originellen, sauber und lustig durchgeführten Einfall. Hier wird nämlich, meines Wissens zum ersten Mal, ein richtiges Traumspiel versucht. Nicht eine Komödie, die (als Traum) in eine andere verschachtelt ist, sondern ein Spiel, in dem die hüpfende Unlogik, die holde Mannigfaltigkeit, das bunte Wirrsal des Traumes herrschen. Hans Sonnenstörer, der Dichter, steht im Begriff, ein reiches Mädchen zu heiraten, das eine gutmütige, dumme Gans ist und eine Familie von bedrückender bürgerlicher Normalität als Anhang in die Ehe mitbrächte. Wie das nun wäre, davon träumt der Held des Dramas eine komisch-gruselige Geschichte. Alle platten Schrecken der bürgerlichen Welt sind wider ihn losgelassen, er atmet allen Stickstoff des Familien-Idylls, alles Typische rottet sich gegen ihn zusammen: der typische Humor, die typische Banalität. Es ist ein richtiger Höllenspuß der Gewöhnlich-

keit. Am Ende ersticht Hans sein Weib, und nun gerät seine Traumexistenz mit dem Gericht, der Wissenschaft, der öffentlichen Meinung (die Presse fehlt merkwürdigerweise) in Zusammenstoß. Mit jener Welt also, die das Wächteramt hat über all die typischen Schrecklichkeiten von vorhin, über Ordnung, Sitte, Familie. Gerade als eine monströs entwickelte Tante Pauline und ein hundertfach mit sich selbst multiplizierter Onkel Fritz endgültig Beschlag auf den Dichter legen wollen, erwacht er.

Das Spiel setzt sehr hübsch ein, mit einem Auftakt von gemütvoller Fidelität, der das Beste verspricht. Auch das erste Traumbild ist amüsant. Später, in der Gerichtsszene und vor dem Schafott, gerät der Spaß ein bißchen dünn und trocken. Am sympathischsten wirkt in allen Bildern die lockere Fügung der Geschehnisse, die ulkige Aufhebung der Naturgesetze in der Traumwelt, wonach ganz gut zwei Körper gleichzeitig am selben Ort sein können, die Materie durchlässig ist, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einen Augenblick farbig zusammenfließen. Es ist auch erheiternd, wie Sonnenstörers angstvolles Traumbewußtsein durch ein halbwachses Unterbewußtsein reguliert wird, wie er, zum Beispiel, angesichts seiner bevorstehenden Hinrichtung, zu öfterem dem trostreichen Gefühl sich hingibt: Es wird schon was dazwischen kommen! Der hauptsächlichste Einwand gegen die-

Apelsche Komödie wäre dieser: ihr Protest gegen das Philisterium ist selber philiströs. Sowohl nach der positiven wie nach der negativen Seite hin. Diese filia hospitalis, dieser gute Freund, der Banknoten auf dem Schreibtisch hinterläßt, dieser Dichter Sonnenstößer, dessen Magen so idealistisch knurrt, dieser philosophische Papagei! Und auch die Satire findet nicht gerade ungewöhnliche Standpunkte und Perspektiven. Den Philistern wird vorgeworfen, daß sie in Zeitungsphrasen reden, Tarock spielen, gerne gut fressen, moralisch sind und betulich, und nichts von Kunst verstehen. Nun ja! Es ist weniger die Satire eines jenseits der bürgerlichen Normalwelt Stehenden, als vielmehr die eines Mannes, der, zu dieser Welt gehörig, sich über sie moquiert. Vielleicht ist es aber so gemeint. Wir macht es den Eindruck, daß die originelle Grundidee und die lustig-phantastische Mechanik der Apelschen Komödie zu weit besserer Wirkung gekommen wären, hätte der Dichter den Gesichtswinkel, unter dem er sein Thema betrachtete, ein wenig spitzer gewählt.

Das Deutsche Volkstheater brachte das Traumspiel in den richtigen verwischten und doch grellen Farben zur Darstellung und fand einen sehr hübschen Stil gespenstischer Komik. Man kann nicht lebenswürdiger grotesk sein und sich nicht kaltblütiger im Unerklärlichen benehmen, als dies Herr Edthofer (in der Titelrolle) tat. Von dem übrigen, tabelloß im Dienste der Sache wirkenden Ensemble verdient Fräulein Waldow eine kleine Spezialhymne. Sie ist besonders zierlich-frech, wirklich humorvoll, von einer mühelosen

parikaturistischen Gestaltungsraft, die es lebhaft bedauern läßt, daß dieses Talent an der Bühne des Herrn Weiße ungenützt versauert. Wenn sich das Deutsche Volkstheater auch gelegentlich darüber lustig macht, daß entscheidende Wort in Sach- und Personalfragen dort spricht ja doch Tante Pauline.

Alfred Polgar

Der sechzigjährige

Blumenthal

Ein Grund für das deutsche Volk, diesen Geburtstag nicht tumultarisch zu feiern. Hier tue es Theodor Kappstein. Was ist das, wer ist das? Ein Verehrer Sudermanns, dessen 'Strandfänder' er so schlagend zu würdigen gewußt hat, daß ich ihn zitieren mußte. Damals forderte er, mit Recht, ein Nachdruckshonorar und erhielt zwei und eine halbe Mark mehr, weil wir ja auch über die Maßen gelacht hatten. Jetzt besingt er, in Reclams Universum, Oscar Blumenthal und braucht nicht zu befürchten, daß ich weniger nobel sein werde.

...; der Eintritt in das siebente Jahrzehnt des sogenannten Daseins (oder Hierseins) hat nichts weiter auf sich. Doch der Anlaß ist gegeben und hat Wert, bei den vorrückenden Lebensdefakten zu fragen: Was ist das, wer ist das — Oscar Blumenthal?

... — diese Titel seiner dankbarsten Bühnenstücke wecken Erinnerungen an frohes Lachen über andre Narren und über das eigene Narrentum, an befreiende, sorgenscheuende Heiterkeit. Mit einem Schuß Nachdenklichkeit, die den Fuchzer über die schöne Erde . . . in ein Lied an die Freude als Götterfunken wandelt.

... Nachdem er seine aka-

demischen Studien mit dem Doktorexamen abgeschlossen hatte, begann er als Journalist; seine flotten Fehdegänge trugen dem geachteten und gefürchteten Theaterkritiker den Beinamen des 'blutigen Oscar' ein.

Als Direktor des Lesingtheaters, das er gründete, entsfaltete Blumenthal viele Fähigkeiten: geschulte literarische Sicherheit, künstlerischen Geschmack, Gewandtheit in den Finanzen. Ein Gesellschaftstheater mit hohen Ansprüchen blühte auf, das niemals vergaß, daß Kunst von Können abzuleiten ist — daß jedoch die Kunst der Sinne und der Geister uns keinen Konflikt darbieten soll, dessen Lösung sie nicht erleben oder doch ahnen läßt.

Berühmt wurde sein improvisierter Beitrag zu der harmlosen Mode der Schüttelreime: 'Das Fodeln liebt der Steiermärker, im Füdeln ist der Meier stärker'.

Er hat nicht nur Wig, sondern auch Geist. Ein Feuilleton von Blumenthal birgt stets Goldkörner einer zur Weisheit sich wendenden optimistischen Weltanschauung; — und seine vielbewunderten Verse schrecken vor keinem sprachlichen Hindernis zurück, sie meistern das Alltägliche zu leichtbehältlichen, schlagenden Pointen, und sie sänftigen Geist und Gemüt mit stillgeheimer Kraft zu jener 'ruhigen Verehrung', die Goethe für die Lebenswunder empfahl.

Blumenthal ist ein Virtuos des Schachspiels

doch sein anziehender Arbeitstag ist mit sprudelnder Lebendigkeit den Menschen zugekehrt. In der Wortkultur steht der Meister eines ausgeschliffenen, funkelnden Stiles auf hoher Rangstufe; er ist uns zugleich zum Pfleger und Mehrer der Kultur des Geistes geworden."

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Eugen d'Albert: Liebesketten, Text nach Guimeras Drama 'Die Tochter des Meeres'.

Richard Eilenberg: Der tolle Prinz, Dreiaktige Operette, Text von Hans Forsten und Benno Sailer.

Edgar Ystel: Der Frauenstreif, Dreiaktige Operette ohne Walzer, Text vom Komponisten.

Unnahmen

Ludwig Bauer: Der Königstruß, Operette ohne Musik. Berlin, Komödienhaus.

Feruccio Busoni: Die Brautwahl, Oper, Text vom Komponisten. Hamburg, Stadtth. (Harmonie).

Abel Hermant und Marc de Toledo: Die Rue de la Paix, Kom. Berlin, Komödienh.

Richard Jäger: Die Heze, Dreiaktige Operette, Text vom Komponisten. Berlin, Komische Oper.

George Did Jennings: Donatello, Dreiaktiger Schwank, Aus dem

Englischen von Ludwig Bauer und Sil Vara. Berlin, Komödienh.

Rifilewski: Die tolle Julia, Drama, Nach dem Polnischen von Gustav und Julia Ridel. Graz, Stadth.

Heinrich Kurt Meyer: Der Kauf der Jugend, Dreiaktiges Schpl. Leer in Ostfriesland, Stadth.

Robert Bohl: Die Autodame, Schwank nach Grenet-Dancourt und Dieudonné. Berlin, Residenzh.

Rip: Chemie und Liebe, Lustspiel aus dem Englischen. Berlin, Neues Schauspielh. (Dreimasken).

Aufführungen

1) von deutschen Werken

29. 2. Kurt Meude: Im heiligen Rußland, Vieraktiges Intrigenpiel. Halberstadt, Stadth.

1. 3. Fritz Oliven-Rideamus: Der Schatz des Rhampsinet, Dreiaktiges Verspiel. Dessau, Hofth.

2. 3. Heinrich Lee: Griechisches Feuer, Dreiaktiges Schpl. Breslau, Lobeth.

3. 3. Joseph Reiter: Ich aber preise die Liebe, Christliches Singspiel, Dichtung von Max Morold. Dessau, Hofth.

7. 3. Hans Joachim von Winterfeld: Blut über dir, Ein Akt. Petersburg, Deutsches Gesamtgastspiel.

2) von übersetzten Werken

J. de Camondo: Der Clown, Eine musikalische Novelle in zwei Akten, Text von Victor Capoul. Köln, Opernh.

Sascha Guitry: Der Nachtwächter, Schpl., deutsch von Peter Frei. Wien, Josefstädter Th.

3) in fremden Sprachen

Léon Dubois: Eden, Oper, Dichtung von Camille Lemonnier. Antwerpen, Blämische Oper.

Alexandre Georges: Blut und Sonne, Dreiaktiges Musikdrama. Nizza, Casino.

Sascha Guitry: Der Sohn des Herrn Mondoucet, Dreiaktiger Schwank. Paris, Palais Royal.

Jubiläen

Das kleine Café: 75, Berlin, Trianonth.

Die Damen des Regiments: 50, Berlin, Schplh.

Gudrun: 50, Berlin, Lessingth.

So'n Windhund: 25, Düsseldorf, Schplh.

Neue Bücher

Julius Kapp: Arthur Schnitzler. Leipzig, Kenienverlag. 178 S. M. 2,50.

Eugen Müller: Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters, Charlotte Birch-Pfeiffer, 1837—1843. Zürich, Orell Füssli. 344 S. M. 8,—.

Paul Schiemann: Auf dem Wege zum neuen Drama. Ein literarhistorischer Versuch. Leipzig, Rudolf Hartmann. 134 S.

Dramen

Gustav W. Eberlein: Schloß Heidelberg, Märchen drama. Heidelberg, Karl Groos. 120 S. M. 2,—.

Enrica von Handel-Mazettis geistige Werdejahre. Neue Folge. Historische Dramen und Religiöse Spiele. Berlin, Konrad W. Medlenburg. 311 S.

Eberhard König: Alkestis, Mythologisches Schelmenpiel. Berlin, Wilhelm Borngräber. 144 S. M. 2,—.

Gustav Renner: Alkestis, Ein mythisches Drama in einem Akt. 102 S. Dunkle Mächte, Dreiaktiges Drama. 175. Stuttgart, Adolf Bonz & Co.

Zeitung und Zeitschriften

L. Andro: Gudrun und Pentheilea. Merker III, 4.

Julius Bab: Nebenrollen. IX. Graf Appiani. Der neue Weg XLI, 9.

Albert von Berzevich: Das übernatürliche Element in Shakespeares Dramen. Ungarische Rundschau I, 1.

Hermann Fieber: Das petersburger Ballet. März VI, 9.

Georg Hirschfeld: Historie von Schreiberhau. Literarisches Echo XIV, 12.

Herbert Jhering: Ernst Arndt. Merker III, 4.

Victor Klemperer: Raimund und Nestrog. Grenzboten LXXI, 9.

Sar Peladan: Victor Hugo und die historische Wahrheit. Merker III, 4.

Willh Rath: Komödien. Literarisches Echo XIV, 12.

Conrad Schmidt: Emil Rosenow. Literarisches Echo XIV, 12.

Lothar Schreyer: Vom Verfall der Bühnenkunst. Xenien V, 2, 3.

Walter Turszinsky: Die Freilichtbühnen und der Dilettantismus. Der neue Weg XLI, 9.

Ludwig Ullmann: Grabbe. Merker III, 4.

Carl Friedrich Wiegand: Die Menschengestaltung im Drama. Wissen und Leben V, 10.

Aufrufe

Herr Doktor Edgar Groß, Berlin-Westend, Königin-Elisabethstraße 54, beabsichtigt, als Publikation der Gesellschaft für Theatergeschichte eine Monographie über den Schauspieler J. J. F. Fled (1757—1801), den berühmten Darsteller des Wallenstein und Shakespearescher Heldenrollen, zu verfassen, und richtet zu diesem Zweck an die Vorstände öffentlicher Bibliotheken und alle Privatsammler die Bitte, ihm Briefe und Handschriften Fleds zur Abschriftnahme anzuvertrauen und auf seine Kosten entweder an seine Privatadresse oder, nach vorheriger Benachrichtigung, an die Handschriftenabteilung der Königlichen Bibliothek von Berlin zu senden.

Zeitsur

Franz Dülbergs Schauspiel „Korallenkettlin“ ist dem berliner Neuen Schauspielhaus zur Aufführung freigegeben worden.

Personalia

Engagements

Berlin (Komödienh.): Georg Bafelt, Lotte Klein vom dresdner Hoftheater, Hans Wolf von Wolzogen.

(Kurfürstenoper): Wanda Frank.

Bremen (Schsplhs.): Erna Liebenthal vom danziger Stadtth.

Dresden (Albertth.): Karl Frieße vom dresdner Residenzth.

(Schsplhs.): Polbi Müller vom berliner Estplhs., Jenny Schaffer vom frankfurter Neuen Th.

Frankfurt a. M. (Stadtth.): Hermann Marowsky (Bassist).

Weimar (Hofth.): Berthe Busiliat, Dora Donato.

Wien (Burgth.): Hans Siebert vom berliner Neuen Schsplhs.

(Hofoper): Carl Burrian, Gertrud Geiersbach vom darmstädter Hofth.

(Wiener Schauspielhaus): Hans Vielschowsky vom düsseldorfer Schsplhs., Victor Franz von der Neuen Wiener Bühne, Alice Karoly, Maria Karsten vom kölner Deutschen Theater, Eveline Landing, Adele Leschla, Emil Lindner vom Berliner Th., Auguste Pinkosdy, Elly Reicher, Ottilie Rotter vom Märkischen Wanderth.

Nachrichten

Das berliner Residenztheater ist für die Monate Juni, Juli, August an den Schriftsteller Hermann Lelisch verpachtet worden, der den Kinetographenschwank „Die Flimmerliste“ spielen wird.

Die Direktion Louis Herrmann vom kölner Metropolitheater ist zusammengesbrochen. Die Mitglieder wollen versuchen, auf Teilung weiterzuspielen.

Das Theater der wiener Freien Volksbühne, das von Oscar Kaufmann erbaut und von Stefan Großmann und Arthur Rundt geleitet werden wird, hat den Namen „Wiener Schauspielhaus“ erhalten.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 12
21. März 1912

Der Impressionismus / von Egon Friedell

4

(Fortsetzung)

Statt Impressionismus hätten wir auch Nervosität sagen können. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Erscheinungen ist ein so enger, daß sie fast identisch sind. Sie verhalten sich zueinander wie die zwei Seiten eines Kartenblatts. Nun, was ist aber Nervosität? Sie ist nichts anderes als erhöhte Perzeptibilität für Reize: eine gesteigerte Schnelligkeit der Reaktion, eine reichere und kühnere Assoziationsfähigkeit; mit einem Wort: Geist. Je geistig hochstehender ein Organismus ist, desto nervöser ist er. Der Kulturmensch ist nervöser als der Wilde, der heutige Mensch nervöser als der mittelalterliche, der Dichter nervöser als der Philister. Jeder schöpferische Mensch ist bis zu einem gewissen Grade eine Psychose. Bisweilen haben sich sogar ganze Volksbegabungen in epidemischen Psychosen entladen: so die religiöse Begabung des Mittelalters in den Beichtstänzen, das tragische Talent der Griechen in den Dionysien. Ja, wir können dieses Verhältnis bis in die Tierwelt hinunter verfolgen: ein Jagdhund ist zweifellos ein viel nervöseres Tier als ein Fleischerhund; und dieser ist wiederum nervöser als ein Ochse. Daß hysterische hellsehend sind, ist nachgewiesen; im verkleinerten Format wiederholt sich dies beim Neurasthenischen: er ist scharfsehend. Er hat einfach schärfere, beweglichere, regsamere, unruhigere, wachere, weniger verschlafene Sinne. Kurz, an allen psychiatrischen Definitionen der Neurasthenie ist immer nur dies zu erkennen: daß sie nichts anderes sind als gehässige Umschreibungen für die physiologischen Zustände des begabten Menschen.

Was also gemeinhin von Psychiatern und andern Menschen, die nichts von Psychiatrie verstehen, als ein krankhafter Zug unsrer Zeit bezeichnet wird, ist gerade das Symptom unsrer höchsten Gesundheit, freilich jener Form der Gesundheit, die uns spezifisch ist: es ist der stärkere Herzschlag, die erhöhte Pulsfrequenz, der gesteigerte Stoffwechsel des Steigenden, der sich in eine höhere, reinere, dünnere Luft

schicht begibt. Daß bisweilen auch wirklich ein wenig Bergkrankheit dabei ist, darf uns nicht stutzig machen.

Der ganze Aberglaube von der modernen Nervosität dürfte übrigens noch einen zweiten Grund haben. Eines der epochemachendsten Ereignisse der modernen Wissenschaft ist, mit einem Schlagwort gesagt, die Entdeckung des Neurons. Dies hatte einen völligen Umbau der physiologischen und psychologischen Disziplinen zur Folge. Auch dies ist in seiner Art ein impressionistischer Charakterzug: wir gehen auf die Elemente, die Atome gleichsam des Nervenlebens zurück. Nun kann durch einen solchen Umschwung leicht eine schiefe Perspektive entstehen. Es gibt vielleicht heute gar nicht mehr Nervosität als früher, aber es wird viel mehr über sie geredet. Wir haben die Nervosität entdeckt; und darum ist sie scheinbar erst jetzt da. Tatsächlich war sie früher genau so gut da, aber gewissermaßen nur infognito: wir wußten nichts von ihr. Ähnlich wie es ja auch heutzutage nicht mehr Infektionskrankheiten gibt als früher; aber es gibt heute mehr Kenntnis der Bazillen, und man kann daher auch sagen: mehr Bazillen. Von der Hysterie, die angeblich unser Spezifikum sein soll, läßt sich sogar direkt nachweisen, daß sie in Europa abgenommen hat, in dem Maße, als Europa sich langsam entasiatisiert hat, denn die Hysterie ist eine asiatische Krankheit. Aber es gibt heutzutage mehr Kunde von der Hysterie.

Die ist ein sehr wichtiges Symptom. Wenn es wahr ist, daß die Außenwelt ein Werk unsrer Organe ist — und wer kann daran zweifeln? — so gibt uns das Weltbild, wie wir es jeweilig konzipieren, einen Schlüssel für unsre Organologie. Man darf annehmen, daß Wesen, die eine vorwiegend helle, lichte Außenwelt konzipieren, gute Augen haben müssen; und ist es nicht ebenso erlaubt, anzunehmen, daß eine Menschheit, die eine Welt der Nerven konzipiert, auch selbst ein sehr leistungsfähiges Nervensystem besitzen muß? Es ließe sich daraus schließen, daß sich ein neues Organ langsam vorbereitet, ein spezifisch neurologischer Apparat, in dem die nervösen Sinnesindrücke lokalisiert und konzentriert sind, ähnlich wie der Tastsinn in den Fingerspitzen oder auf der Zunge. Auch der Leichtsinn war einmal über den ganzen Tierkörper verbreitet, bis mit der Bildung des ersten Pigmentflecks jener höchste Sinn sich zu verdichten begann und langsam zu jenem Organ kristallisierte, das heute noch der Stolz des höchstentwickelten Planetenbewohners ist. Wie sich aber der Gesichtssinn zu den übrigen Sinnen verhält, die, mit ihm verglichen, stumpf, eng und ungeistig sind, so wird vielleicht einmal jenes neurologische Zentralorgan sich zum Auge verhalten. Dieses Organ wird selbstverständlich ein besonderes Sinnesorgan sein und ist daher nicht mit dem Gehirn zu verwechseln, das überhaupt keine spezifischen Sinnesindrücke perzipiert, sondern nur eine administrative Rolle spielt.

Also auch von diesem Gesichtspunkt aus ist die Zunahme der Nervosität kein Niedergangssymptom, so wenig wie zunehmende Lichtempfindlichkeit. Es sei denn, daß man Empfindlichkeit überhaupt für ein Decadencephänomen hält. Leuten, die dieser Ansicht sind, kann jedoch die trostlose Mitteilung nicht vorenthalten werden, daß sich dann unser Stern in unaufhaltsam absteigender Entwicklung befindet.

(Schluß folgt)

Das arme Dorf / von August Wetter

Die fremden Herbergsdüfte spinnen
in Heimweh mich wie in ein Kleid,
des dürftigen Lagers hartes Linnen
liegt kühl auf meiner Müdigkeit.

Ich höre noch die trägen Hufe
der Pferde, denn ich ruhe schlecht;
dann melden mir die Klingelrufe
der Türe auch den letzten Knecht.

Und deutlich durch die dünnen Wände
vernehme ich, wie man sie schließt,
indes in Schwermut ohne Ende
der Regen auf die Dächer gießt.

Dicht über mir die morschen Balken
erzittern unter schwerem Schuh.
Es rieselt Ralf, mich wach zu halten —
So horche ich dem Regen zu.

Das tiefe Heimweh abzuschütteln
gelingt mir nicht, ich bleibe wach
und höre, wie die Stürme rütteln
erbitterter am Ziegeldach.

Der Himmel scheint sich auszuschütten.
Da kommt ein Wanderer noch und sucht
Herberge in den armen Hütten
und geht von Tür zu Tür und flucht.

Die spärlichen Laternen scheinen
ihm flackernd nach, verweht vom Wind.
Sein Schritt verflingt auf Pflastersteinen
und höhnt, die hier zu Hause sind.

Aus einer Sammlung von Gedichten, die unter dem Titel 'Das offene Buch' bei U. R. Meyer in Wilmersdorf erscheint.

Tanzmäuse

Was macht dieses Satyrspiel in dreizehn Momentbildern letzten Endes so unerfreulich? Nicht daß es kein sogenanntes dramatisches Rückgrat hat; nicht daß die Zahl der Momentbilder unsre Ansprüche übersteigt; nicht daß es gar keine Momentbilder, sondern meistens Einakter sind. Der Grund der Geringwertigkeit liegt um eine Windung tiefer. Der wahre Satiriker ist ein Enthusiast, Prophet, Erlöser, dessen Sehnsucht durch Enttäuschungen bitter, gallenbitter geworden ist. Der undämonische Mephisto der Langen Linie aber hat „seine Freude dran“; ja, er lebt von nichts anderm, als daß sein Mitmensch schäbig und der Weltlauf grausam genug ist, um Anlaß zu einem Satyrspiel zu geben. Freilich brauchte das noch immer kein Einwand zu sein. Warum sollte nicht ein Dichter einmal ohne jeden Rest von Unzufriedenheit aus der Vogelperspektive auf das Gehudel unter sich blicken oder blinzeln und aus vollem Halse lachen? Nur daß ein so unbedingt amüsierter Dichter auch unbedingt und im höchsten Grade amüsant sein muß. Und das ist Wied diesmal leider nicht. Er spürt es selbst und glaubt, seine Position nachträglich dadurch zu verbessern, daß er seine Späße in einen pechschwarzen Rahmen stellt, eine Nachdenklichkeit vorspiegelt, die er zum Glück nicht hat, das beneidenswerte Loß der oberflächlich vergnügten, gierigen, dummen, streberischen, böshaften, leeren Menschen tendenziös in Gegensatz bringt zu dem betrübliehen Loß der Charaktere, Talente, Genies. Aber diese ruckartige Vertiefung macht die Sache schlimmer. Wied hat falsch gerechnet. Eine Spekulation auf das Zwerchfell des Publikums droht zu mißlingen. Was tun? Man spekuliert schnell auf die Tränendrüsen des Publikums — das nun endlich lacht. Schade. Keinem glaubt man so leicht und gern wie Wied den guten Willen, an der richtigen Stelle unbändige Heiterkeit hervorzurufen. Er hat den Wunsch, seine Tanzmäuse so rapid durcheinanderzuwirbeln, daß sich die bizarrsten optischen Täuschungen ergeben: daß sie uns als Schweine, Schafe, Füchse, Wölfe, Geier und andres Viehzeug erscheinen. Er stachelt seine malitiöse Laune. Aber sie bockt. Jeder Versuch, diese Momentbilder zu lesen, würde mißlingen. Denn was im Kleinen Theater wach erhielt und fröhlich machte, stammte von Barnowsky und seinen Mitarbeitern, nicht von Wied.

Man zerbricht sich seit einiger Zeit die Hohlköpfe darüber, ob dieser Barnowsky berufen ist, das Erbe des heiligen Brahm anzutreten. Das ist darum so sinnlos, weil ja Barnowsky von Brahm weder ein Pro-

gramm noch das Ensemble, sondern gar nichts weiter als das Haus übernimmt. Wenn aber schon verglichen werden muß, dann ist es allerdings eine Ungerechtigkeit gegen Barnowsky, bei einer Regieleistung wie dieser seiner jüngsten überhaupt an Brahm zu denken. Mit soviel Wiß und Phantasie kommt außer Reinhardt kein berliner Regisseur einem schwachen Bühnenwerk zu Hülfe. Es handelte sich darum, dieser dürftigen, nicht übermäßig zusammenhängenden Folge von Bildern den Kinematographencharakter aufzuprägen, der mit ihrer unzulänglichen Geistigkeit am ehesten versöhnte, das Auge reichlich beföstigte und die Dauer einer nicht ganz schmerzlosen Exekution einigermaßen abkürzte. Barnowsky ließ nun erstens einen scherzhaften Sondertitel für jede der dreizehn Szenen vor Beginn jeder einzelnen auf einem dunkeln Vorhang aufleuchten. Aber damit war noch nichts für die Beschleunigung der Aufführung getan. Barnowsky hatte also zweitens von seinem Abend Gade die Ausstattung für jede der dreizehn Szenen auf einen Bettschirm von Ueberlebensgröße malen lassen, der eins, zwei, drei im stumpfen Winkel zwischen denselben zwei festen, mit Türöffnungen versehenen blauen Seitenpfosten aufgeklappt werden konnte. Da sogar die meisten Verfassstücke und Requisiten gemalt waren, so entstanden allerlei kleine Belustigungen. Ueber diese gemalten Schaukelpferde stolperten, in diese gemalten Raketen griffen Darsteller, die, mit einer Ausnahme, nicht großartig genug sind, um sich selbst zu loben, aber treu, geschmackvoll und gestaltungsfräftig genug, um dem Regisseur Barnowsky seine mehr als sorgfältige und saubere, seine künstlerisch untadlige Arbeit zu ermöglichen. Wenn man einer Vorstellung nachsagt, daß siebzehn Schauspieler zweiundzwanzig Figuren erschöpften, so klingt das wie eine Uebertreibung, ohne doch eine zu sein. Dabei ist das noch gar nichts gegen den Lobgesang, den man auf Ilka Grüning anstimmen muß. Sie gab nicht nacheinander, sondern durcheinander eine Millionärin im gefährlichsten Alter und eine völlig eingetrodnete Proletarierwitwe und gab sie so, daß man keinen Augenblick diese wahrhaftig ungewöhnliche Wandlungsfähigkeit bestaunte, sondern sich jedesmal von der Blutwärme eines strotzend lebendigen Menschen unendlich wohlthätig berührt fühlte. Das Spiel dieser seltenen Frau ist bei der äußersten Groteskomi niemals um eine Spur zu laut; die Reichhaltigkeit ihrer drastischen Töne scheint unbegrenzt; die Güte, mit der sie auf ihre Gestalten blickt, verdeckelt irgendwie sogar die niedrigste von ihnen. Wied hätte in alle dreizehn Szenen Rollen für die Grüning hineindichten sollen, und „Tanzmäuse“ wären ein Riesenerfolg geworden.

Gudrun / von Alfred Volgar

Bei Ernst Hardt erscheint das einfache, starke, aus der Sage gefilterte Epos in Gärung übergegangen. Mit Psychologie als Gefe. Von dem Dichter, der sich einer Legende oder Historie bemächtigt, Respekt vor der Urgestaltung seines Stoffes zu verlangen, wäre Unsinn. Er „schalte frei“. Aber wenn die Komplizierung so weit geht wie hier, wo die Fundamente des Geschehenen ausgetauscht, seine Logik vertauscht, seine Ziele geändert erscheinen, dann drängt sich wohl die Frage auf: Wozu denn eigentlich die Inanspruchnahme der Sage? Warum nicht gleich freie Erfindung? Es liegt etwas Zweideutiges in dieser Einnistung eines modernen Theaterstücks in den alten Stoff. Als ob der Dichter nicht die Sage, sondern nur den Kredit der Sage für seine poetischen Geschäfte gebraucht hätte.

Aus der modernen, schlichten Gudrun ist im Trauerspiel eine Zerrissene geworden. Am Anfang wird sie zweimal vom coup de foudre getroffen. Einmal nur gestreift, einmal mitten ins Herz getroffen. Aber da ist's zu spät. Denn als Hartmut sie raubt, ist sie bereits Herwigs Verlobte. Und sie hält Treu' den Verträgen (ganz zu schweigen von der fränkenden Formalität der Hartmutschen Brautwerbung). Köme sie einmal bei Lebzeiten in die Lage, ihre Liebe für Hartmut erraten zu lassen, dann wären alle äußeren und inneren Konflikte zu schlichten. Aber sie findet leider erst in der Stunde des Absterbens, Gerlindes Doldr im Herzen, Gelegenheit hierzu, weil bis zum letzten Ende des fünften Aktes Gudruns Liebesproblem verschüttet bleibt durch soziale und durch ethische Probleme. Eigentlich ist diese tapfere Gudrun — wenn man die redenhaften Maßstäbe ihres Milieus anlegt — feige. Denn sie versteckt ihre Zuneigung hinter ihren Stolz und ihren Hochmut. Die königliche Gefinnung hat sie wie einen Panzer um ihre frauliche Gefinnung geschnürt. Nachgeben ist nicht ihre Sache. „Unsere Schenkel sind nicht gebaut zum Knien“, wie sie einmal in der verstiegen-simplen Mundart des Trauerspiels sagt. So liegt das Problematische dieser Gudrun-Figur darin, daß sie gar nicht zu ihrem eigentlichen Problem kommt. Sie reibt sich auf in einer Tragödie der Außerlichkeiten und kommt nicht zu dem Trauerspiel, das in ihrem Innersten wartet. Sie kämpft, leidet, verblutet in den Regionen des Stolzes, der Ehre, der Treue, der sozialen Fragen und gelangt nie ins gelobte verfluchte Land der Liebe, wo doch ihres tragischen Schicksals Wiege und Sarg stehen.

Um sie herum ist ein pathetischer Reigen ebenso überlebensgroßer wie schattenhafter Figuren: Hettel, der Vater, kraftvoll und brutal wie ein Hausmeister (so versteht auch im Burgtheater Herr Pittschau die Rolle); Herwig, der Verlobte, eine Figur von fledenloser Wichtigkeit (weßhalb sie bei Herrn Höbling gut aufgehoben ist); Wate, ein Heldengreis würdigen Stils (Herr Reimers spielt ihn, als Spe-

zialist fürs Markige); dann Hartmut, der verzückte heroische Jüngling, eine Hauptfigur im Spiel, die dennoch dem Dichter zwischen den Fingern in nichts zerrinnt, ein Held von kläglichster Passivität, ein nervöser, zur Ableistung des dramatischen Präsenzdienstes einberufener, mindertauglicher Thyrifer. An ihm bewährt sich Herr Gerasch als ausgezeichnete Leidenschaftler, als Virtuose des stürmischen Todenschüttelns. Sein Pathos geht nieder wie ein Wintergewitter, kalt, schön und beruhigend-episodisch. Dann ist Gerlinde da, Hartmuts Mutter, welche die störrische Gudrun durch Schmach und Erniedrigung biegen will und hierbei das Thema „Mutterliebe“, als ihrer Seele einzige Nahrung, unablässig mürbe reitet, wie die Hunnen ihr Rindfleisch. Dann noch ein paar Nebenfiguren, Frauen, Hegelingen, Normannen, durchaus Nullen in der dramatischen Rechnung. Ach, wie kühl und gleichgültig lassen die Geschehnisse dieser ganzen, körperlich wie geistig gleich schwerathletischen Gesellschaft! Die komplizierte Gudrun inbegriffen.

Und gerade in der Komplizierung seiner Heldin wurzelt das Stückes ästhetischer Grundfehler. Sie, die Komplizierung, ist es, die Inhalt und Form der Tragödie auseinanderfallen macht, solcherart einen Dualismus zeitigend, an dem jedes Kunstwerk zugrunde gehen müßte. Denn diese zerrissene Heldin verlangt nach Unruhe; nicht nach der starren Etikette und Feierlichkeit des stilisierten Dramas. In der Unruhe eines heftig bewegten, durch vielerlei Klimate der Empfindung streichenden Dialogs, da allein könnte sie atmen, leben. Nicht aber in der Sphäre dieser manierierten Verse und rechtwinklig zugeschliffenen Vorgänge, dieser spitzfindigen und doch stumpfen Riesen ohne Herzklopfen, ohne Blässe, ohne Dilemma. Schade um den Wirrwarr in Gudruns Seele. Im Drama sieht er aus wie eine steifgeplättete Hysterie.

Trotz allem hat dieses Trauerspiel Werte. Sie liegen aber, glaube ich, nicht im Dichterischen. Auch nicht in der Sprache, die keineswegs als ein Lebendiges den Herzen der Figuren entquillt, sondern ihnen von außen angelegt ist: eine hartgeschmiedete, mit Blut und Gold und Gold und Blut und Blut und Gold reich ornamentierte Klammer, die Menschen und Ereignisse stramm zusammenhält. Sieht man genauer zu, so ergibt sich, daß die Werte der Dichtung im Theatralischen liegen. In der geschickten Paarung von Gegensätzen: Mord und Sünden, Rargheit und Fülle, Enge und Weite, Herdfeuer und Sonnenglut, Stolz gegen Stolz, Härte gegen Härte, Liebe gegen Ehre, königlich gegen niedrig; im Arrangement kräftig wirksamer Szenenbilder; im geschickten Zuspitzen von Situationen; im Herbeiführen von Effekten über eine Reihe flug abgestufter Retardierungen.

Als Gesamteindruck bleibt: eine erhabene Wurschtigkeit. Eine Summe großartigen Tuns und Redens, die den Hörer um nichts

reicher macht, als er vor dem ersten Aufrauschen des Vorhangs gewesen. Wie ferne, gleichgültig, frostig diese ganze Welt matt beschworener, in neue Laken gehüllter Sagen-Geister! Eine dramatische Dichtung? Vielleicht. Jedenfalls eine Luxus-Dichtung; in ihrer akademischen Künstlichkeit doppelt untauglich für die heutige Bühne, die nach Früchten von des Lebens goldnem Baume schmachtet.

Frau Bleibtreu spielt die Gerlinde, von Grimm und Härte blühend, mit dem purpurnsten Fanatismus der Mutterliebe höchst adlig angetan. Gudrun ist Frau Medelsky. Sie hat eine Fülle großartiger Momente. Aber eigentlich ist es immer derselbe Moment, und die Fülle ergibt sich durch Multiplikation. Frau Medelsky ist vom ersten Augenblick an, da sie die Szene betritt, „außer sich“. Und dort bleibt sie bis halb Elf. Es ist ein prachtvoller hoher Ton, den sie zu Beginn anschlägt und mit kleinen dynamischen Schwebungen bis zum späten Ende schwingen läßt. Schön, aber ermüdend. Allerdings wäre es schwer zu sagen, wie eine Schauspielerin die steinernen Litaneien dieser Gudrun geschmeidig machen und den ewig gestockten Aufruhr in der Jungfrau lockern sollte.

Die hegelingischen sowie die normannischen Hallen und Gemächer waren in ihrer Größe und dunklen Einfachheit vermutlich echt prähistorisch. Die Hegelingen selbst, ihr König an der Spitze, und die Normannen, wie sie meldeten, kämpften, dienten, gestikulierten, rasselten, aufsaften und starben: echtes Burgtheater 1912.

Briefe über Kritik / von Theodor Lessing

5. An einen Impressionisten

Ein Kritiker, welcher seine Besprechungen unmittelbar als Konfessionen der Seele niederschreibt, wird zum mindesten niemals langweilig werden. Denn wofern ein Mensch, und sei es der unbedeutendste, ehrlich festhält, was der Tag seinen Augen zutrug, wird er interessant sein, wie alles Lebende und Wachsende interessant ist. Tatsächlich sein und nur Erlittenes sagen: das wäre also das Fundament aller Kritik wie auch aller Kunst. Das Fundament, nicht jedoch ein irgendwie erwähnenswertes Ziel.

Es verhält sich mit dem Impressionismus der Kritik etwa so, wie mit Skeptizismus in der Philosophie. Sie ist bekanntlich: „die Mutter der Philosophie“. Aber zugleich der typisch unphilosophische Standpunkt. Ich bin von ganzer Seele Aprioriker, Dogmatiker (wenn ihrs denn gerne hört). Aber ich habe ein Faible für „Reinmachefrauen des Intellekts“. (Etwa wie Kant von Hume sagt, daß er kein Denker sei, aber das nötigste Kathartikum des Geistes). Ich liebe Skeptizismus, Psychologie, Relativismus. Ich liebe sie um so heißer, weil ich weiß, daß ihre

Standpunkte falsch und mir nicht gefährlich sind. Ich habe auch nichts dagegen, daß der Ahnungslose mich hinter ihren Defen oder Gletschern sucht. Denn jede Skepsis (wie jeder Impressionismus) ist Talentjache. Es gehört nichts als ein Tintenfaß dazu, um über Gott und Welt geschwollene Abstraktionen niederzuschreiben. Aber es ist nicht leicht, einen Eidamer Käse gut in Worte einzufangen. Das also wäre meine erste Forderung an den Kritiker: Geh aus vom eigensten Eindruck des eigensten Augenblicks. Zuoberst: Musik! Dichtung kritisieren, das heißt: auf der Klaviatur der Gefühle spielen können. Mit Worten, noch schwer vom Erlebnis und zitternd von Empfangnis. Zugweit: Ethik! Nicht die Ethik der Masse, die fordernde, belernde, polternde, Menschheit beglückende und bessernde. Nein, die höhere Ethik eines Menschen, der nichts vom Leben will als Sich, seine eigene Form und Notwendigkeit, Art und meinet halben Unart, mag die Welt schwätzen, was sie will. Nun aber tritt zu mir auf die Gegenseite.

Ein Kritiker, welcher nicht der ‚Wesenheit‘ des Kunstwerks nachfragt, sondern seine Aufmerksamkeit bindet an seine subjektive Relation, strandet mit Sicherheit an der eitelsten Apotheose seines Ich. Seine Kritik wird Triumph des historischen Zufalls. Eine Augenblicksangelegenheit für Augenblicksmenschen. Jeder Gegenstand wird zur Folie für das liebende oder hassende, anbetende, höhrende, schwärmende, mehr oder minder bedeutende Kritiker-Ich. So ersteht statt des Kritikers der oft anmutige und dichterisch begabte Kunstschwäher.

‚Kunstschwäher‘ (auch ‚Kunstschriftsteller‘ oder noch lieber ‚Kulturpsycholog‘ genannt), so nenn ich Leute, die geistreich sind ‚bei Gelegenheit von . . .‘ Sie lassen sich durch Kunstwerke zu Stimmungen, Gefühlen, Urteilen, Gedanken anregen. Sie knüpfen an das Gesehene Werk kulturelle Erinnerungen und literarische und persönliche Assoziationen. Diese bringen sie zu Papier und glauben, daß solche Apropos-Reflexion, solches ‚Reden über . . .‘ und ‚bei Gelegenheit von . . .‘ das Kunstwerk aufhelle. Aber es wäre unrecht, diese aus Anlaß von Kunstimpression entstehenden Aperçus kenntnis- und geistreicher Männer mit ästhetischer Einsicht und Kritik zu verwechseln. Erleben und das Erlebnis eines Kunstwerks verstehen ist zweierlei! Will man sich auf dies ‚Verstehen‘ seiner Erlebnisse überhaupt nicht einlassen, sondern sich im naiven Erleben und lyrischer Wiedergabe des Erlebten genügen, nun wohl! man hat dazu ein gutes Recht. Wer keinerlei ‚philosophisches‘ Bedürfnis hat, lasse die Philosophie. Er kann niemals Erkennender und Kritiker im tieferen Sinne werden. Aber er kann ein bedeutender Lyriker des indirekten Erlebens sein. Ein ins Artifizielle verschlagener Dichter, welcher seine Gefühle zu Epigrammen und seine Stimmungen zu Bonmots ausmünzt. Das ist schon etwas. Will man aber nicht im Gefühl verharren, sondern Gefühltes

gewußt machen — nun, so kann man 'abstrakte Begriffe' nicht entbehren. Man hat dann nicht mehr das Recht, auf den bekannten, für jedermann so lustvoll betonten Wortbildern einherzureiten, wie: Anschaulichkeit, Unmittelbarkeit, Unbewußtheit, Ursprünglichkeit, Konkretheit, Tatsachensinn, Instinkt, Erfahrung, Gefühl. Man hat nicht das Recht, das Abstrakte, Indirekte, Reflektierte zu schelten. Wissen ist Bewußtheit. Gewußtes ist begrifflich. Begriffe töten. Das kann man beklagen, aber nicht ändern. Anders als in Begriffen lassen sich erlebte Tatsachen nicht bewußt machen. Nur darauf kommt es an, daß hinter Begriffen Inhalte stehen, daß Begriffe auf erlebte Anschauungen zurückdeuten. An und für sich ist jeder Begriff das Grabmal gelebten Lebens. Kritik aber ist nichts Subjektives, nichts Willkürliches. Sie ist nicht, was diesem oder jenem Geist bei Gelegenheit dieses oder jenes Werkes beikommt und einfällt. Sie ist objektive Wesensanalyse des Kunstwerks, das heißt: sie holt begrifflich und bewußt heraus, was in dem Kunstwerk unbewußt drinsteckt; ob das nun der Künstler gewußt und gewollt hat, oder ob — was hundertmal eintreten kann — der Kritiker das Werk und den Künstler besser kennt und versteht, als der sich selber zu verstehen vermöchte. Kritik hat also so wenig zu tun mit dem nur empirischen, historischen Künstler und Kunstwerk, wie mit allgemeinen Spekulationen aus Anlaß und bei Gelegenheit des Kunstwerks. Sondern sie bewegt sich in dem dritten Reich der 'puren Inhalte'. Jener Zwischensphäre zwischen bloß Gedachtem und bloß Wirklichem. Es werden Generationen vergehen, ehe der tiefe Unterschied reiner Inhaltsanalyse von reflektierendem Raisonnement den Gilden der Tageskritiker auch nur von fernher dämmert. Bis dahin werden die einen (embrional gebliebene Philosophen) abstrakt daherstellen, philosophaseln und sophisteln. Die andern aber (leider nur halb geratene Dichter) werden ihre bekannten Paradegäule reiten: Erfahrung, Sinnlichkeit, Konkretheit und die Seligkeit des Daseins . . .

Wir haben nun im heutigen Deutschland eine kritische Impressionistenschule, welcher sozusagen aller Gegenstand verloren gegangen ist. Vergleichbar jener 'Pectoraltheologie' Schleiermachers, von der man höhnte, daß sie immerfort rufe: „Ich glaube, ich glaube!“ ohne doch noch irgend etwas zu haben, woran sie glaubt. Alles, was diese Kritiker lesen, hören, sehen, ist ihnen gerade noch gut zum Auslösemittel für 'Ich-Verfassungen'. Dieses Ich des Impressionisten ist sich selber so interessant, daß es über seine Flutungen und Zustände gleichsam Protokolle führt. „Bei Beginn des heutigen Theaterabends dachte ich mir . . .“; „Auf dem Nachhausewege empfand ich . . .“; „Bei dieser Szene überkam es mich . . .“ — ähnliche Wendungen sind in dieser großen Dilettantenschule stereotyp. Ja, man liebt die Entstehungsgeschichte einer Kritik als Kritik selbst zu servieren. Es wird etwa

ein hübsches Novellchen geschrieben, dessen Held die verzärtelte und sehr kapolierte Seele des interessanten Kritikers ist. Das Novellchen übermittelt der Nachwelt, was der verehrte Meister alles bei Gelegenheit von . . . empfunden hat. Es fehlt nur, daß er auch registrierte, wie das Schinkenbrötchen nach dem ersten Akt auf seine Stimmung wirkte, und wie der fatale Schnupfen, den er bei dieser verfluchten Witterung sich stets zu holen pflegt, ihm die Galle befeuert. Kritik dieser Art ist im besten Fall auf Eitelkeit des lyrischen Aperçus gestellt. Im schlimmsten auf geistreichen Einfall, ja, auf amüsablen Wort- und Situationswitz. Wer von nichts anderem zu sprechen weiß als von seinem Selbst (vom ‚Selbst‘ im Sinne des Peer Gynt, vom angeborenen, nicht vom zeitlosen Selbst), der schmückt, ein ‚artistisch‘ gewordener Moriz Saphir, sich so mit Sprache und Sprachkunst, wie die Dirne sich behängt mit Königsschmuck der Diamanten. Das Wort beginnt zu schreien: Bin ich nicht apart? Ist das nicht höchst differenziert? Ist, was ich sage, nicht durchaus intim, persönlich, modern, stilisiert und besonders eigenwüchsig ausgedrückt? Wie, bin ich nicht der glänzendste Brückenschlager zwischen einander Entlegenstem? Für diese artistisch-spielerisch gewordene ideologen-feindliche Sinnlichkeit ward Stufe, Rang und Artung der Gegenstände belanglos. Sie wirkt dem harmlosen Kunstwerk gegenüber am amüsantesten. Sie verliert sich der großen Kunst gegenüber, ohne durch Reflexion wiederzugebären und nachzubauen, in enthusiastisch lyrischem Gestammel. Sie ist am lebenswürdigsten bei Gegenständen, die sie möglichst wenig angehen. Denn fremde Kunst ist für den Kritiker Gelegenheit zur Inszenierung seines eigenen feinen und geistvollen Ich. Ein Trapez, an dem sich der Meister-Voltigeur produziert. Schrecklich, wenn anstelle des liebevollen Enthusiasmus die Galle lyrisch radotiert. Dann fehlt der strichelnden Methode die Kraft und der lange Atem. Die Wogen des Gefühls schlagen über dem Kopf zusammen, und die Sätze schlürfen überstopft, abgerissen, fahrig oder gedunsen daher. Die ewig lächelnde Geste ironisch-artistischer Ueberlegenheit wird zur Grimasse.

Vor allem fordert das Dichtergewissen eines Künstlerkritikers: Du mußt das eigene Gefühl unterschleichen. Nie Stimmungen frei lassen, die noch nicht distanziert und zum Kristall geronnen sind. Dir darf nicht die Natur in Haß und Liebe durchgehen. Du mußt dich geistig bewältigen und gestalten. All die Mäxchen: die disponierende Zahl nach je drei Absätzen, der wichtig tuende Gedankenstrich, die aufstichelnden Punkte — sie sind Notkrücken einer Kunst, die das reiche, schöne Ich (und justament das reichste und feinste) nicht geistig bewältigt, sondern zu lyrischem Haché verhäckselt. Ueber alles Eitelkeit! Sie schüttet bunte Scherbenhaufen, statt zu komponieren. Sie schillert, wie der Paradiesvogel vor den Weibchen, in allen Farben des Regenbogens, wo es galt, gelebtes Leben frei unter's Joch der Geistig-

keit zu beugen. Was bleibt der Erinnerung von all den Filigrangewebe? Dissolving views: der beruhigende Traum einer ewigen ‚Kaleidospintechromokrene‘. Geist aber ist keine Privatangelegenheit des Ich. Seine Gefühle freilich hat jeder für sich allein. Seinen Geist aber, das Allerindividuellste, teilt er mit allen geistig Erlebenden. Er ist nicht hier und nicht dort. Denn es gibt zahllose Seelen, aber nur einen Geist. Erkenntnisse haben keine Qualität und keine Nuance. Sie sind zu allen Zeiten und in jeder Seele, schlecht hin und einfach. An einem Impressionisten der Kritik dagegen kann man nur Gärten und Schachhäuser aparter Seele bestaunen. Man hat davon so wenig oder so viel wie von einem Blick in den schönen Park oder zum hellen Sommerhimmel. Das ist alles in einem und doch gar nichts. Denn der Mann ist leider kein Dichter, sondern will Klärer und Auswerter sein. Man liebt den Menschen, vielleicht auch seine Schwächen und Eitelkeiten. Man preist ihn, weil er Spürsinne hat, Augen, welche wirklich sahen, und Ohren, welche wirklich hörten (während die meisten nur Federn haben, welche wirklich schreiben). Aber zum Teufel, warum macht er nicht Musik? Oder schreibt Epigramme und Gedichte, statt das Kunstwerk anderer zum üblen Vorwand zu nehmen? Seine geistige, das heißt: logische und soziale Persönlichkeit blieb hinter der aesthetischen zurück. Die objektiven Forderungen und Gesichtspunkte, die Kraft objektiver Lebensschau, der logischen, ideologischen Baumeisterschaft blieb ungeweckt. Und aus dieser Not macht er, wie alle Welt, eine Tugend, aus seiner Grenze eine Schule. Er hat ganz recht, wenn er gegen den üblichen Philosophatsch wettert, der nicht erlitten und nicht erblutet, sondern erstudiert ist. (Der führt übrigens immer das Wort ‚Leben‘ im Munde und schimpft auf die Definition.) Er hat ganz recht, wenn er äußerstes Mißtrauen lehrt gegen jedes Raisonnement, wenn er die Kritik zurückweist auf das eigenste Gefühl. Alles das ist recht, und richtig sind vielfach auch seine Urteile. Aber nie ahnt er das Noologische innerhalb aller Kunst. Ahnt nicht, daß wir sogar die eigene Seele niemals vorfinden, sondern erdichten und geistig bauen. Er handelt ganz so naiv, als wollte einer unternehmen, etwa Logik und Mathematik auf ‚Psychologie‘ zurückzuführen. Noch jeder solche Psycholog ist gestrandet an den ehernen Grenzen eines andern Reichs, das nicht von dieser Welt ist. Der kritische Impressionist aber ist einzig heimisch in dieser Welt. Für sie allein hat er Flügel und Organe. Er verklärt und vergoldet sie. Er ist ein gutes und interessantes Stück von ihr. Er kennt in ihr alle Bausteine der Kunst und alle Baugründe. Nur schade, daß er so gar nichts bauen kann. Denn die Fülle der schönsten Töne gibt noch lange keine Melodie, und das Kunstwerk ist mehr als die Summe seiner Elemente. Dieses Mehr aber ist Geist. Er gehört nicht dir und nicht mir und ist nicht, wie deine und meine Impressionen, zufällig und sinnlich und zeitlich. Eine

Palette — und hätte sie auch viel entzückendere und selteneren Farben aufzuweisen als die Palette unsrer Impressionisten — macht noch lange kein Gemälde.

Birch-Pfeiffer / von Robert Walser

Wenn jemals jemand, so kaskadiere ich, Talent besessen hat, so war es die berühmte Birch-Pfeiffer. Sie hat in dem idyllisch gelegenen Zürich gewohnt und nannte sich Gräfin. Dick und zugleich gewissermaßen schlank von Figur, war sie eine imponierende, ja, man darf sagen, berückende und bezaubernde Erscheinung. Alles huldigte ihr, alles und jedes kniete vor ihr nieder. Sie hat sowohl als Mensch wie als Dichterin die üppigsten Erfolge errungen. Sie erschwang sich, indem sie ihre breiten Röcke raffte, mit einem prachtvollen Schwung die Bühne, und von da an beherrschte sie sie. Sie war eine Begnadete, und sie selbst teilte in Hülle und Fülle Gnaden, Genüsse und Entzückungen aus. Noch heute, nach so vielen Jahren, werden ihre Bonbons, das heißt: Stücke gegeben. Sie hat so süß und so liebevoll gebichtet, daß alle diejenigen Leute, die ins Theater liefen, um sich ihr Stück anzusehen, vor Rührung und Seelenbeklemmung weinen mußten. Sie hat einer liebelehzenden Welt das Rührstück, das stets auch zugleich Luststück war, vor die Nase geworfen, und die gerührte und erschütterte Welt dankte ihr, indem sie sie hochhob und im Triumph auf der Achsel herumführte. Eins ihrer am häufigsten gegebenen Stücke heißt: Das Vorle oder Dorf und Stadt, Schauspiel in fünf Ab- und Aufzügen. Während ein Bühnen, der zu gleicher Zeit lebte wie die Birch-Pfeiffer, so gut wie verschollen und unbekannt blieb, schrie man nach ihr, und wenn sie vor dem Vorhang, breit und groß, wie sie war, erschien, so wollte der Jubel kein Ende nehmen. Noch einige Merkwürdigkeiten, die die große Frau an sich hatte, wollen wir uns erlauben zum Besten zu geben: O, daß wir stürben am Andenken an die Unvergleichliche und Unvergleichliche. Die Süße, sie hatte einen so starken Bufen, daß, wer sie zu Gesicht bekam, umfiel, als wäre er von einer Kanonenkugel getroffen worden. Gleich einem beweglichen Hektoliterfaß stürmte sie daher, und ihre Ablersnase konnte niemand anschauen, ohne auf's tiefste von dem edlen Anblick betroffen zu sein. Sie trug, so heißt es in den Annalen, mit Vorliebe grellgelbe Strümpfe mit getrocknet-schwarzen Strumpfbändern. Ihre Taille war mächtig, und ihr Rücken stemmte sich hinten hoch zu Berg, als wenn er zersprengen wollte. Ihre gewitterdunklen Augen blickten stets strafend, und ihr Mund war zugebissen. So, das sind einige der markantesten Züge. Es bliebe noch manches zu sagen — aber wir wollen lieber schweigen und ehren!

Schauspielermemoiren / von Herbert Ihering

Arthur Gloesser hat seiner bei Eugen Kentsch in München erschienenen Auswahl von Schauspielermemoiren den Titel gegeben: „Aus der großen Zeit des deutschen Theaters“. Charakteristischer wäre: „Aus der patriarchalischen Zeit des deutschen Theaters“. Denn diesen Aufzeichnungen, die den Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten von J. C. Brandes, Friedrich Ludwig Schmidt, Iffland, Eduard Genast und Heinrich Anschütz entnommen sind, die, den Zeitraum von 1770 bis 1848 umspannend, von der Wanderbühne bis zum Burgtheater führen, ist gemeinsam der Ausdruck eines familiären, vertraulichen Verhältnisses zwischen Fürsten, Publikum, Dichtern, Direktoren und Mimen. Alle Teile beseelte ein kameradschaftlicher Idealismus, der durch das gemächliche Lebenstempo und das Auseinanderangewiesensein in den kleinen Residenzstädten ermöglicht wurde. Zugleich spüren wir in diesem regen Verkehr zwischen gesellschaftlich und geistig weit getrennten Schichten, in ihrer Interessengemeinschaft und betonten Zusammengehörigkeit etwas von dem Humanitätsideal und Gleichheitsbewußtsein, das um die Jahrhundertwende die Gemüter zu beherrschen begann.

Da aber Dichter, Schauspieler und Publikum eine große Familie bildeten, war dem Schauspieler sein Triumph allzu leicht gemacht. Er hatte sein Publikum von vornherein und brauchte es nicht täglich von neuem zu erobern. Indem man ihn wie ein Mitglied der eigenen Verwandtschaft betrachtete, ließ man ihm viel durchgehen, und es war Gefahr vorhanden, daß er allmählich träge und gleichgültig wurde. Zuerst bewahrte ihn davor das junge Gefühl seiner neuen Würde. Denn als der Schauspieler der Misere der Wanderbühnen entronnen war und Gelegenheit erhielt, an stehenden Privat-, Hof- und Nationaltheatern zu wirken, empfand er das Lebenspathos, das er als herumziehender Gaukler nötig hatte, um sich selbst über die Kümmerlichkeit seiner Existenz hinwegzutäuschen, plötzlich als notwendigen Ausdruck eines priesterlichen Berufs. Aus der Geste des Sjalmar Ekdal wurde die Geste des Brand. Und dieses Bewußtsein einer kulturellen Mission stärkte seinen Ehrgeiz und sein Verantwortlichkeitsgefühl, um so mehr, als ihm gerade damals zuerst von nationalen Dichtern ernsthafte Rollen geboten wurden.

Aber diese idyllischen Zustände konnten nicht lange dauern. Das Leben wurde hastiger, die Städte wurden größer, und eine neue Macht drängte sich in die vertrauliche Harmonie dieser Zirkel: die Presse. Sie sprengte die enge Verbindung und schob zwischen Zuschauer und Künstler einen dritten: den Kritiker. Das Aufkommen der Tageskritik hat die Verhältnisse des Theaters von Grund aus umgestaltet. Indem der Kritiker die Bedeutung der Mission an der Bedeutung des

Künstlers maß und zugleich Herold und Richter war, beraubte er den Künstler sowohl wie den Zuschauer. Dem Schauspieler nahm er die Notwendigkeit und oft auch die Berechtigung, die Wichtigkeit seiner Sendung selbst zu betonen; dem Zuschauer die selbstherrliche Gültigkeit seines Urteils. So wurde die Entfernung zwischen beiden vergrößert, und Mißtrauen trat an die Stelle gegenseitiger Hingabe. Dieses Kampfesverhältnis, das sich besonders in Berlin mit der Zeit herausbildete, hat zur Folge gehabt, daß der Schauspieler mit jeder neuen Rolle eine neue Schlacht schlagen, mit jeder neuen Leistung sein Publikum neu gewinnen mußte. Sein Ehrgeiz, seine Beweglichkeit kamen nicht zur Ruhe. Das Lebenspathos aber, das anfangs, als der Mime sich jeden Tag gedruckt las und alle Zeitungen seinen Ruhm und seine Unentbehrlichkeit verkündeten, wieder zur Hjalmar-Ekdal-Pose herabzusinken drohte, hat sich neuerdings auf ein andres Gebiet hinübergerettet. Da es sich irgendwohin entladen mußte und die Gebärde des Priesters nachgerade komisch zu werden begann, übernahm man die Gebärde des sozialen Agitators. Man spottet über Bossart und Barnay. In Rissen und Ridelst leben sie wieder auf. Aber es ist möglich, daß dieses Pathos, wenn es sich endgültig daran gewöhnt hat, nicht mehr künstlerische, sondern praktische Dinge zu vertreten, strenger, sachlicher werden wird. Dann könnte man gerade von dieser peinlichen Trennung eine gesunde Rückwirkung auf die Schauspielkunst hoffen, die aus einer solchen indirekten, umwegreichen Berührung mit der Wirklichkeit hart und gestählt hervorgehen würde.

Diese Linie der Entwicklung müßte eine spätere Folge von Schauspielermemoiren bestätigen. Elvessers Sammlung hört da auf, wo der Einfluß der Presse wirksam zu werden beginnt. In ihr lebt die patriarchalische Zeit des deutschen Theaters, die Zeit gemeinschaftlichen, redlichen Kunstwillens auf. Wie aber die Kleinstaaterei diese Bemühungen auf allen Seiten begünstigte, hinderte sie die Schaffung eines großzügigen nationalen Theaters. Wir sind auch heute noch weit davon entfernt. Sie wird erst dann möglich sein, wenn die Zentralisation Deutschlands vollendet und Berlin in jedem Sinne die geistige und politische Hauptstadt geworden ist.

Das moralische Variété / von Ferdinand Hardekopf

In Marseille, dieser gefährlichen Stadt, die fast schon Afrika ist, und auf deren Straßen die Hautfarbe tunesischer und algerischer Frauen das Repertoire europäischer Sinnlichkeit um eine wilde Irritation bereichert, in dieser Stadt, zermüht von Sonnenglut, Verbrechen, Vergangenheit, gehörten meine Abende dem café-concert,

dem Variété. Man geht spät hin, die Vorstellung wird lange dauern, über Mitternacht hinaus. Der weite, staubige, sachliche Saal des 'Palais de Cristal', an der Allée de Meilhan, ward rasch meine Heimat. Denn dieses Publikum kannte ich aus gelben Bänden des Herrn Guy de Maupassant und anderer, um die Wirklichkeit besorgter Autoren —: Reeder söhne, den steifen Hut im Nacken, abgehärtet durch Meerfahrten und von erfahrenen Frauenhänden wieder verweichlicht; Bürgerfamilien, aufmerksam und mürrisch; junge Arbeiterinnen, ohne Hut, schwarze Schlangenhaare zerweht im Gesicht und das saugende Kind an der Brust; achtzehnjährige Proletarier, die Fingerspitzen gelb vom Zigarettenrollen, eigensinnig und schon verwöhnt durch äußerste Bereitwilligkeiten parfümierter Damen, zerknitterte Sherlock-Holmes-Hefte in der Tasche und reisende Apachen-Ideale im Herzen; Kokotten, steil und bunt und eng in ihre Röcke gepreßt, mit den Ledertaschen schlenkernd, lässig und frech und beabsichtigt, und, voll Einverständnis mit jeder staatlichen, gesellschaftlichen, kapitalistischen Ordnung, die Couloirs zwischen Parkett und Logen durchschlendernd, Ware und Verkäuferin durch Personalunion kombiniert; Polizisten mit übertrieben stechenden Seitenblicken; ouvreuses, die sitzenden Damen Fußbänke unter Stöckelschuh und Seidenbein stellen und dann dem Cavalier eine Hand hinhalten; Bengels mit chronischer Heiserkeit und deshalb Ausrufer von Orangen, Pistazien und frischen Feigen, bläulichen, noch mit vielen Blättern; Meger, blinkend, grinsend, wissend; viel kleines Volk, das am Tage Schnecken verkauft hat und Austern und Muscheln und mancherlei schleimige, gallertartige, quallige, Meeresfrüchte; Pfandleiherinnen, die noch aus Balzac stammen, und Zollbeamte von Dumas père; und all die Matrosen, rote Troddeln auf blauen Mützen, solide Gefäße flott auf die Brüstung des Parketts geschwungen, baumelnde Beine und Kennergesichter, die den Effekt: 'Weltmann' unter elementarer Gleichgültigkeit verheimlichen. Doch, damit rechnen sie schon, der vollkommenste Genuß wird sich ihnen aufdrängen, die Kokotten 'fliegen' auf sie, denn diese Frauen sind in Frankreich patriotisch, Rochefort kann ihnen nicht nationalistisch und Delcassé nicht kriegslustig genug sein, Begeisterung ist Hingebung, und so requirieren Militär und Marine — und gerade die tumben Rekruten, die verträumten Schiffsjungen — in libidinösen Boudoirs viel unbedenkliche, unvorhergesehene, unbezahlte Wonnen . . .

Vom Balkon des ersten Ranges betrachte ich diese unruhige Zuhörerschaft. Seitlich erweitert sich der Saal zu einem riesigen Café, und weil dessen Wände ganz aus Spiegeln bestehen, so entdeckt man eine unerhörte Folge belebter Räume, durchsucht von milchigem Bogenlicht und verhängt mit den zitternden Schleiern des Zigarettenrauchs, wie mit Fäden eines sehr feinen Nebels. Zur Linken der Eingangstür, an der promenade circulaire, diesem Karussell von Gier

und Verheißung, steht ein Vitor-Buffet, und dessen Inschrift lautet nicht: ‚Bar Thérèse‘, sondern: ‚Thérèse’s Bar‘. Das ist der verräterische Apostroph, der die Bedrohung Frankreichs und der ‚Revue des deux mondes‘ anzeigt; das ist die englische Invasion; das ist die Landung der Barbaren an der Küste der Subtilen, der brutale Vorerstoß der Verwilderung gegen den Latinismus . . . (Diese Infiltration französischen Sprachfleisches ist längst bis Paris gedrungen und bis auf den Montmartre: einen Vorort von London.)

Inmitten der wüsten Bühne steht ein junges Mädchen, schmal, gehebt, dürftig, trozig. Es singt, vor Inbrunst plärrend, ein Lied, das ein erotisches und revolutionäres Lied ist. Auf den Festungswällen von Paris, auf den ‚fortifes‘, ist Flora aufgewachsen wie eine wilde Blume. Und kaum verstand sie zu lieben, da gab sie sich Einem, der gefährlich war, und der hieß: ‚Le grand Frisé‘. Dem verdiente sie Geld mit ihrem Leibe; und sie ist tüchtig um ihrer Liebe willen:

Maint’nant j’ai du coeur comm’ pas une,

Quand il s’agit de s’occuper.

Er schlägt, zerbläut, er zerstört sie ganz: „mais que voulez-vous, moi j’aime ça.“ Und dann:

Quand j’danse avec le grand Frisé,

Il a un’ façon d’m’enlacer;

J’en perds la tête,

J’suis comme un’ bête.

Y a pas! je suis sa chose à lui,

J’ l’ai dans l’sang, quoi! c’est mon chéri,

Car moi je l’aime, je l’aime mon grand Frisé.

Sträczend stößt sie diese Ekstase, diese Opferung heraus. Und irrer, hemmungsloser schwillt die böse Vitanei empor, bis hin zu triumphierender Verzweiflung:

Tout c’qui m’est maintenant

C’est toi mon homme!

Darauf, schrill, ein Pfiff: das Signal des Berufs, der Berrufenheit . . . Wie es diese Solidaritätserklärung, dieses Kameradschaftsliedchen (von der andern Menschheitsseite), dieses romantische und moralische Couplet sang, da verklärte sich das schmale junge Mädchen innigst. Und das Liedchen — das bedeutete die späte Erfüllung jenes frommen Gebets, das, im Jahre Siebzehnhundertundneunzig, ein venetianisches ‚Dirnchen‘ dem Kunstreisenden Goethe hingetrallert hatte.

Notre Dame de la tune: die nächste Chanson. Une tune — das ist ein Fünffrankenstück. Wieder sind wir jenseits der Konvention; denn diese Sympathie mit der Straßendirne ist nicht bürgerlich, ist nicht lüstern, sondern romantisch, schwärmerisch, christlich. Ein der eigenen Sicherheit müdes Publikum schlürft hier die Lyrik, die Moral, den Ehrenkodex der ‚Feinde‘, der Helden des Aristide Bruant, jener unbestimmten, aufgelösten, hin- und hergeworfenen Schicht, die die

Franzosen ‚la Bohème‘ nennen, und deren Bestandteile Karl Marx aufgezählt hat in seiner Schrift: ‚Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte‘: neben zerrütteten Roués mit zweideutigen Subsistenzmitteln und von zweideutiger Herkunft, neben verkommenen und abenteuernden Ablegern der Bourgeoisie, Vagabunden, entlassene Soldaten, entlassene Zuchthaussträflinge, entlaufene Galeerenflaven, Gauner, Gaukler, Vazzaroni, Taschendiebe, Taschenspieler, Spieler, Maquereaus, Bordellhalter, Lastträger, Literaten, Orgeldreher, Dirnen, Lumpensammler, Scherenschleifer, Kesselflicker, Bettler. Das war das Inventar von 1848. Heute wäre das Wort ‚Apachen‘ beizufügen, in dessen Nimbus nicht nur die Variétés, sondern auch alle Journale verliebt sind. In der Tat, lieber wollen die Franzosen nach wie vor ermordet werden, als auf die Anbetung ihrer Mörder verzichten. Frankreich kokettiert mit denen, die es sabotieren; haltlos und neidisch schielt es nach der neuen Sittlichkeit, die erwächst, sobald alle Grenzen überschritten sind, nach der Disziplin der Entordneten, nach ihrer leidenschaftlichen Moral — welcher das café-concert Hymnen dichtet in unermüdblichen Variationen.

. . . Doch brüsk wenden sich alle dem Eingang zu, durch den, schweigend, leuchend, eine Rotte Männer eindringt, beladen mit Ballen von Zeitungen. Denn es ist Mitternacht, und vor einer Viertelstunde hat der Rapidzug der Linie P.-L.-M. die pariser Morgenblätter auf dem Bahnhof abgeliefert. Man reißt sie den Camelots unter den Armen weg. Der Saal wird zu einem Ozean aus schäumendem Papier, er brandet nervös gegen die Logen. In Paris hat Clémenceaus Florett das Ministerium erstochen, nie ging es auf dem politischen Theater boshafter, entschlossener, geistiger zu, und das ist eine Sache, die jeden berührt. In diesem Lande, das ein Schauplatz ist ertrohter, gepfeffelter, gesalzener Laufbahnen, braucht niemand seinen Berechnungen und Anspannungen Einhalt zu gebieten. Ministerkrisen erregen, herauschen, ermutigen — und deshalb wirbt die Sängerin, deren schilfgrüner Arm das Weltall zerteilt, un-erhört um Teilnahme für ihre idyllische ‚ronde du soir‘.

Erst die nächste Darbietung: eine Pantomime, setzt sich durch. Monsieur Adams, der ein großer Künstler ist, hat sie erdacht, und er selbst spielt den Pierrot, einen wunderschönen, pessimistischen, sehr gequälten Pierrot, wie auf den Bildern des Watteau der ‚butte‘: des Adolphe Willette. Pierrot hat eine himmlische Seele in irdischem Körper, Colombinens Leib ist himmlisch, und ihr Seelchen haftet an der Erde. Diese banale Antithese wird in der Darstellung des Monsieur Adams zur Menschheitstragödie. Wie dieses mehliges Philosophengesicht, dessen eingefallene Wangen der Mondschein pudert, und dessen Lippen tollkirschfarben erglühen, auf das Ersehnte starrt, auf das Notwendige, nie doch Errastte, nie Verstandene, nie Verstehende,

auf das Entgleitende: auf die Frau, wie es giert, bangt, zergeht, ausbricht in Haß, Verachtung, Wahnsinn, Todeseinsamkeit — das konzentrierte alle Erkenntnis von der Inkommensurabilität der Geschlechter, das wiederholte und überholte alle Beweise des Mittelalters: *mulieres homines non esse*, und das war eine hübsche, klare Randglosse zu jener fundamentalen Ironie eines Gottes, der auf einander anwies Mann und Frau, die in ihren besten Momenten wissen, daß sie nichts von einander wissen können. In dieser Pantomime waren Strindbergs Erfahrungen, war am letzten Ende sein Satz: „Als ich in diesen Tagen in der Zeitung las, in einer Fabrik seien zwölf Frauen lebendig verbrannt, erfaßte mich eine grimmige Freude: Zwölf Stück? Gut!“ Aber der Ritter Des Grieux und all seine radikale Anständigkeit zur Manon Lescaut war auch darin, vieler Symptome Typisches wurde in ein gresles Plakat eingefangen, dessen fanatische Geistigkeit noch den Feinsten beschäftigen könnte, als wäre er bei sich zu Hause. So wirkte eine Harlekinsposse flärend, scheidend, ordnend, logisch —: moralisch. Moral ist männlich und ist Ordnung; sie geht, glücklichster Weise, die Frau nichts an, welche das Chaos ist und die Wildheit.

Aber die kleinen Spezialitäten der Moralität, wie sie einem Apachenmädel sich bilden und einem ungeschickten Liebhaber, münden in den ewigen Strom. Monsieur Delmas tritt auf, von den „Ambassadeurs“ in Paris, ein fast zu großer Herr, voll Routine, und der verzichtet auf alle Requisiten romantischer Seitentäler, der gibt einfach, schlicht und groß, die Ritterlichkeit, die Menschlichkeit des extremen Altruismus. Von aller Gier, dieser so lächerlich und bedenklich verherrlichten Lust, ruft er zurück zur Entsagung: „Ne profanez pas la chair des femmes“. Das hören Franzosen voll Ehrfurcht an. Sie begreifen rasch den Vorteil: wie der Ungenauigkeit ihres Herzens Haltbares versprochen wird. Sie werden innerer Unordnung geneigt und gewinnen plötzlich den Mut, einzugestehen, wie gar elend sie waren. In diese Misere, da nun der Boden präpariert ist, darf sich Monsieur Delmas herantwagen mit Tröstungen, Aussichten, Vorstellungen, die das Variété zur Kathedrale machen. Allen, die da mühselig und beladen sind, beschwört er die Golgatha-Vision — là-haut, là-haut! — und allen: Arbeitern, Matrosen, Beamten, Huren und Statthaltern, verheißt sein Lied, nach dem Kalvarienberge ihres Alltags, das reine Sonntagskleid der Erlösung . . . Da mußte ich der Brettlsängerin Mine Pinson gedenken, wie sie, in der „Gaité Montparnasse“ zu Paris, „la divine chanson“ gegeben hatte, einem wilden Parlett syndikalistischer Arbeiter diese Engelsmelodie hingeschickt hatte, diese frohe Botschaft schönerer Zukunft, mit vorgebreiteten Händen, mit preisgegebener Seele, voll Schwesterfüßer Gnaden: sie, eine Verzehrte, Verzerrte aus der Gegend des Toulouse-Lautrec . . .

Gewiß: das café-concert enthält ebenso schärfste Opposition gegen

das Christentum und zumal gegen die Geistlichkeit. Aber das ist die Opposition Voltaires, ein geistiger Angriff, der nichts beweist, als daß sich alle Lager der Wirkungsmöglichkeiten dieser Arenen bewußt sind. Und gewiß: die Obszönität wird, vielerorts, auf frechste Spitzen getrieben. Aber gerät sie nicht eben dadurch in einen fahlen Schein von Größe, von Mut, von Verantwortung? Wer so bleckend, so schledend seine Raffinements bekennt, hat vom Troze des Bösen und bietet seine schlimmen Fieber ganz der Vergeltung preis. Auf deutschen Bobien serviert man die Unstandsverletzungen in wohl-erwogenen Dosen: kleine, feige Wagnisse skrophulöser Konsumenten der Erotik. Die tiefste Geste der Gemeinheit — die brächten wir nicht auf. Sind deshalb auch des Zusammenbruchs und des moralischen Arrangements nicht fähig. Nur unanständig ist bei uns diese Sorte Literatur und sentimental, unmoralisch und dumm.

Dumm: weil sie ganz unfruchtbar ist und nichts erreichen will. In Frankreich will Geistigkeit wirksam sein und läßt sich keine Szene entgehen. Was hat das Theater vermocht! Des Beaumarchais ‚Mariage de Figaro‘, sagte Napoleon, war schon die ganze Revolution. Heute gibt es parteipolitische Cinema-Films. Im Grunde ist jede Zingeltangelvorstellung ein propagandistisches Meeting. Dicht neben der ‚Gaité Montparnasse‘, die sozialistisch ist, steht ‚Bobino‘, und diese Perle von music-hall ist nationalistisch. In einer Matrosenspelunke zu Brest, vor ein paar Jahren, entwickelte ein Künstler, der elegant war und wellende Beilchen im Knopfloch trug, als heiße er Robert Graf von Montesquiou, so ziemlich das Programm der ‚Guerre sociale‘. Auf Wirkung verzichten: das wäre ja Tod. Deshalb sind unter den Themen des café-concert diese: Politik und Religion und Moral: welch lehte ihren Erregungen längst alle Reize des Oppositionellen beigefügt hat und durch Casuistik bewahrt bleibt, so langweilig zu werden wie jede Art von Libertinage.

Der König hat geweint / von Kurt Münzer

Die Prinzessin, gekleidet in gerissenen gelben Samt, die Frisur zerstört von ihren Händen, die in Schreck und Schmerz hineingegriffen hatten, wankte aus der Tür, der Helle des Saals, in den schmalen dämmerigen Gang, verwirrt und betäubt. Draußen stand die Königin, eine üppige blasse schöne Frau, und hatte gerade noch Zeit, das junge Mädchen an ihre hohe Brust zu drücken; dann mußte sie hinaus. „Gemacht!“ flüsterte sie noch schnell. Dann ergriffen viele Hände die Prinzessin, zogen sie fort, ins Licht der Hinterbühne, ins Konversationszimmer, der glänzende Hofstaat Spaniens umringte sie glückwünschend, der Direktor küßte sie, man drückte ihr einen Strauß weißer Orchideen in die Hand. Sie starrte alle an, als

wären es Fremde, Geister, fiel in einen Sessel, ließ die Arme sinken, den Kopf hintüber fallen, wurde von einem seligen Lächeln verklärt und sagt tief seufzend: „Durch! Durch! sie haben mich gerufen! Gesiegt! Ach —“

Die Friseurin kam und richtete ihr die Frisur zur letzten Szene. Es war gegen das Ende des vierten Akts. Die Garderobenfrau band ihr den gelockerten Schuh fest. Don Carlos reichte ihr das Glas Wasser, wonach sie lechzte. „Langsam, vorsichtig“, sagte besorgt der Großinquisitor und legte seine weiße fette Hand auf ihren Arm.

Die Prinzessin erholte sich. Aus der Leidenschaft, dem Kummer der Eboli kehrte sie nun schnell zurück in die lächelnde Rühle der Barbara Lys, des jungen Mädchens, der Debütantin, die soeben berühmt geworden war, mit einem Schlage aus der namenlosen Menge der Gleben in die glänzende Reihe der ersten Komödianten versetzt. Sie hörte nun und sah wieder Menschen und Dinge rings um, spürte plötzlich — voll Glück! — Neid und Mißgunst um sich, Bewunderung der Männer, Haß und Liebe. Dort stand der junge Braß, in Wams und Barett, klirrend in Waffen, kindlich jung trotz grauer Perücke und wallendem Bart, und starrte sie verückt an. Aber nein, jetzt suchte sie einen andern, dem sie danken mußte, ihren Lehrer und Meister. Wo war er?

Draußen stand er, im Mantel des Königs, den Hut in der Hand, im Schatten eines Versatzstücks. Er sah zu ihr hinüber, in das helle Zimmer hinein; sie fühlte seinen Blick. Und so stand sie auf, schleppte ihr schweres Gewand, das sie mit unbeschreiblicher Anmut trug, über die staubigen Bretter und trat zu ihm ins Dunkel. Sie ergriff seine Hand mit ihren beiden heißen Händen und flüsterte etwas. Er schüttelte den Kopf.

„Keinen Dank, Kind“, sagte der alte König. „Ich tat's um meinethwillen. Aber du hast gesiegt, gewonnen. Morgen wirst du's lesen. Und so gebe ich dich heute frei, Barbara. Bis zu dieser Stunde meine Schülerin — bist du jetzt selbständige Künstlerin. Ich habe dir nichts mehr zu geben als vielleicht gelegentlichen Rat. Du bist fertig. Nun liegt es an dir, das Höchste zu erreichen.“

„Meister“, sagte die Prinzessin und hob seine Hand auf. „Vassen Sie mich —“

Er entzog ihr seine kalten Finger.

„Von heute ab ‚Du‘, Barbara. Nicht länger sind wir Lehrer und Schülerin, jetzt sind wir Kollegen, gleichgestellte Künstler. Und darum darf ich dir auch heute sagen, was ich dir bisher nicht sagen durfte. Heute können wir als freie Menschen zu einander reden, gestern warst du noch so etwas wie meine Hörige. Ich durfte meine Stellung zu dir nicht mißbrauchen —.“

Ueber das Gesicht der Eboli zog ein böses, spöttisches Lächeln.

„Ich beginne“, sprach der König weiter, „mit der Beichte, daß ich nicht uneigennützig dir gegenüber war. Erst im Verlauf des Unterrichts entdeckte ich, daß etwas Großes in dir steckte. Anfangs — ich übernahm deinen Unterricht nur, weil du mich als Frau reiztest. Um mir heimliche Freuden zu machen, nahm ich dich als Schülerin an. Ich habe böse Pläne verfolgt. Aber, Barbara, ich bezwang mich dennoch. Als ich dein Talent entdeckte, warst du gerettet. Nun warst du nur noch Stoff, den ich bildete. Meine Lehrinstinkte überwältigten die andern. Die Kunst hat dich beschützt. Aber jetzt, wo diese Schranke gefallen, wo ich nicht länger dein Lehrer bin, da kehren die alten Wünsche wieder, nicht abgestorben, blutlos geworden in der langen Zeit, sondern so erstarkt, Barbara, so unwiderstehlich, Barbara — O, Barbara, ich liebe dich.“

Sie sah ihm ins bleiche Gesicht, forschend, lauernd, bebend vor kalter Erregung. Sie studierte ihn, als machte sie ein Experiment.

„Höre!“ sagte sie, leidenschaftlich in seine Züge starrend. „Höre! auch ich habe zu beichten. Höre! — Als ich vor zwei Jahren zu dir kam, fremd, arm, schon verdorben und beschmutzt von der Arbeit auf der Sommerschmiere, wo ich vier Monate lang Abend für Abend alles, alles gespielt hatte, da mußte ich, daß kaum Hoffnung für mich bestand, deine Schülerin zu werden. Mein Talent war nicht von der Art, daß es beim ersten Vorsprechen herausbrach. Und mein ganzes Ziel warst du als Lehrer. Ich bewunderte dich namenlos, ich schätzte dich als Künstler, dessen Denken dennoch im fertigen Spiel verschwand, dessen Intelligenz restlos in Wort und Gebärde aufging. Du mußtest der ideale Lehrer sein! Als Mann warst du mir widerwärtig. Meine Fraueninstinkte schauderten vor deiner Art Männlichkeit.“

Sie erhaschte einen Seufzer. Aber der große Künstler wurde plötzlich Schauspieler, nahm seine Mienen in Gewalt, und sie sah nur ein unbewegtes kaltes Gesicht vor sich, das unter dem schwarzen Hut gespenstisch blaß erschien. Fast verlor sie ihre Freude an dieser ihrer Szene. Wenn der Mitspieler nicht mitging, wieviel Nuancen verlor sie selbst dadurch! — Sie sah sich um. Sie waren allein auf ihrer Schatteninsel. Von der Bühne her klang gedämpft und fern das Zwiegespräch der Königin und des Marquis.

„— — Sagen Sie

Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend

Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird.“

„Willst du mir meine Träume zerstören?“ sagte der König leise.

„Sind es doch“, rief die Prinzessin lachend, „nicht Träume deiner Jugend! Du warst fünfzig, als ich achtzehnjährig zu dir kam. Ich kam und mußte, es war so gut wie hoffnungslos. Da beschloß ich, den Mann in dir zu bestechen! Durch den Mann wollte ich den Künstler gewinnen. Eitel seid ihr ja alle, kindlich-harmlos bei aller In-

telligenz, allem Raffinement! Leichter zu fangen als Mäuse mit Speck. Ihr fallt immer wieder herein, ihr lernt ja nichts von euern Erfahrungen. Darauf baute ich meinen Plan. Ich sprach dir die Hero vor, so schlecht, wie ich sie im kleinsten Wirtshausjaal nie gespielt habe; aber ich brachte Liebe und Sehnsucht dir dar, dich betete ich an; ich schien verwirrt von dir, berauscht von deinem Auge, betört von deiner Nähe . . . Du weißt nun, daß ich richtig gerechnet: du verliebtest dich in mich. Du gabst mir Stunden, täglich, kostenlos, um dich an mir zu erregen. Wäre ich als Schülerin gekommen, du hättest mich fortgeschickt. Aber der Frau erlagst du! Ich zahlte mit dem Fluidum, das von mir ausging, du mit deiner Kunst. Ich verlor nichts und gewann alles, du gabst alles und erzieltest nichts. Und heute . . .

„Heute?“ fragte der König fast atemlos. „Nun, heute? Da du meine Liebe spürtest, hat sie dich in zwei Jahren nicht bezwungen? Wenn ich dich heute mehr denn je liebe und als freien Menschen frage, ob du mir gehören willst —“

Sie lachte leise, wollüstig, warm. Er zitterte.

„Ich bin nicht stolz“, sagte der König flehend. „Barbara, nicht stolz. Sei mein! Wenn nicht aus Liebe — o, ich bin nicht stolz — sei einmal mein aus Dankbarkeit! aus Schuldgefühl! Ich bin gemein — vielleicht — sicher — ich bin gemein und mahne eine Frau an Schuld. Barbara, ich habe dir zwei Jahre geopfert, ich habe dich zur Künstlerin gemacht, berühmt, herrlich. Nun zahle! Zahle mit einer Nacht, einer Stunde. Barbara, ich hätte es dir längst sagen können, ich hätte meine Macht als Lehrer, von dem du abhingst, gebrauchen können, ich hätte Bedingungen aller Art an meinen Unterricht knüpfen können! Barbara, ich wartete, bis du moralisch von mir frei wärest, bis du als freie, unabhängige Frau über dich entscheiden könntest! Ich habe ja in all den zwei Jahren geglaubt, daß du mich liebst. Und da war ich anständig! Anständig wie ein Pfarramtskandidat, der wartet, bis die Frau ihm verloren ist. Weil ich gut, edel, großherzig war, deine Situation nicht ausbeutete, bin ich nun der Betrogene? — Sei mein!“

„Zu spät!“ sagte die Prinzessin. „Du kommst heut zu spät. Jetzt bin ich frei von dir, anerkenne keine Pflicht, keine Schuld. Früher, hättest du da meine Hingabe verlangt, o, ich hätte nicht überlegt. Ich hätte dich mir um jeden Preis erhalten. Du hättest alles verlangen können. Was liegt an meinem Körper, wenn ihn die Kunst als Opfer heischt! Hingeworfen hätte ich ihn dir! Aber heut, wo ich fertig bin, mein Ziel erreicht habe?! Nein, Freund und Meister, heut ist's zu spät!“

„Gespielt!“ rief der König. „Zwei Jahre mit mir gespielt!“

„Ich hab's von dir gelernt“, sagte die Prinzessin freundlich.

„Du hast gespielt“, sagte der König noch einmal.

Und die Prinzessin antwortete wieder, milde und sanft: „Und gut, nicht wahr? Du mußt es zugeben. Aber es ist ja mein Beruf und

Leben. — Was willst du mir vorwerfen!" rief sie plötzlich heftig. „Ich bin schuldlos, nicht zu verdammen, zu beschimpfen! Verantwortlich, sieh dich um, ist das da!" Und sie beschrieb mit ihrer Hand einen Kreis über den ganzen Bühnenraum. „Ich warne dich: fordere hier den Menschen nicht heraus! rätselhafte Dämone beschwörst du."

„Ich weiß", sagte der König, „ich weiß. Du liebst einen andern."

„Meinen Typ" —" sagte die Prinzessin, leise und heimlich. „Ach, könntest du mein Vertrauter sein, mein Freund! — mein Typ ist Braß. Da sieh ihn, den Verma! Unendlich zart und fein, biegsam, geschmeidig, Jüngling, fast Knabe, Ephebe im Erwachen seines Mannestums, Knospe, die eben sich öffnet, unberührte Sehnsucht. — Ja, wir lieben uns, schon lange, lange. — Braß!" rief sie hinüber, wo Graf Verma stand. „Braß, Braß!"

Er kam langsam herbei, mit bösem Lächeln den König messend.

„Sieh ihn", sagte die Prinzessin zu der alten Majestät. „Sieh ihn, den süßen Knaben, den kleinen Tiger, meinen heißenden Liebling."

Der König bedeckte seine Augen. Aber er hatte noch gesehen, wie Verma den Arm um den Nacken der Prinzessin legte und ihr schamlos, wild und roh in den Ausschnitt des Kleides griff. Er hörte einen lustvollen Seufzer.

Aber „Verma!" rief es da gedämpft. „Verma! Verma!" Es war der Inspizient. Das Stichwort des Grafen fiel. „Verma raus!"

Der riß sich los, er wandte sich noch einmal um: da stand der König abgewandt, das Gesicht in seinen Hut gedrückt, seine Schultern bebten, er schwankte, als stünde er im Sturm.

Verma stürzte auf die Bühne, er war eitel Triumph, er konnte sich nicht beherrschen, seine Augen loderten, sein Mund bebte im Glück befriedigter Mißgunst: in einem war er dem großen Schauspieler über: er nahm ihm das Weib weg!

„Das ist teuflisch!" rief er den Freunden zu, entflammt, begeistert, außer aller Vorschrift seiner Rolle triumphierend.

Er trat an die Rampe, er schleuderte es ins Publikum hinaus, er sang seinen Triumph zur Galerie hinauf, riß eifersüchtig dem Souffleur das Wort vom Munde: „Der König hat geweint!"

Und konnte sich mit dem einen Mal nicht genug tun, sah sich um, vor Lust bebend, Seligkeit in der Stimme, rief noch einmal: „Der König hat geweint." Und eilte hinaus.

Domingo rief: „Geweint?"

Und alle oben auf der Bühne, in Licht und Glanz, zusammen-tretend, flüsternd, scheu, erschüttert, erstaunt und zweifelnd, dumpf, als wäre es ein tödliches Geheimnis, wiederholten die ungeheuerlichen Worte in einer Frage, deren Scham plötzlich das ganze Haus befiel:

„Der König hat geweint!"

Rundschau

Eine Sophokles-

Anekdote

Ueber Sophokles wird unendlich viel geschrieben, aber das Amüsanteste behalten die Philologen, wie so oft, für sich. Ein Zeitgenosse und Kollege des Dichters berichtet uns nämlich von einem kleinen erotischen Abenteuer des strengen Tragöden. Der Erzähler heißt Jon von Chios; er lernte den Sophokles auf seiner Heimatinsel kennen, als der dort gerade im Kriege gegen Lesbos zu tun hatte. Ich teile in freier Uebersetzung das Geschichtchen mit.

„Dem Dichter Sophokles begegnete ich einst in Chios, wie er als Feldherr unterwegs nach Lesbos war. Er scherzte gern beim Weine und traf stets das Rechte. Nun gab der dortige Konsul der Athener, Hermesilaos, ihm ein Gastmahl. Ein Knabe, der den Wein einschenkte, stand am Feuer, rot beleuchtet. Sophokles sah ihn an und sagte: ‚Ist es dein Wunsch, daß ich mit Freude trinke?‘ Der Knabe sagte: Ja. ‚So reiche langsam mir den Becher und nimm ihn langsam wieder fort.‘ Als da der Knabe noch röter wurde, sprach Sophokles zu seinem Nachbar: ‚Wie sagt doch Phrynichos so schön: Auf Purpurwangen leuchtet Licht der Liebe.‘ Da nahm das Wort Eretrieus, ein Lehrer der Grammatik: ‚Du bist wohl erfahren in der Poesie, o Sophokles, doch hier hat Phrynichos sich nicht gut ausgedrückt, wenn er die Backen seines Schönen purpur nennt. Stell dir nur

vor, ein Maler striche die Backen dieses Knaben mit Purpurfarbe an, mich dünkt, er wäre nicht mehr schön. Man darf durchaus nicht das Schöne mit dem vergleichen, was nicht schön ist.‘ Sophokles lachte über den Eretrieus: ‚Dann, Freund, mißfallen dir wohl auch die Worte der Simonides, die doch den Griechen durchaus schön erscheinen: Aus Purpurmunde klingt der Jungfrau Stimme. Und ebenso mißfällt dir, wenn der Dichter den Apollon goldblockig nennt. Denn falls ein Maler des Gottes Locken wirklich golden machte, statt dunkel, so wäre das ein Mangel an dem Bild. Auch darf man dann nicht rosenfingerig sagen, denn wenn jemand die Finger in rosenrote Farbe taucht, so hat er Hände wie ein Purpurträger und nicht wie eine schöne Frau.‘ Man lachte, und Eretrieus ward ganz verlegen durch den Hieb. Nun wandte Sophokles sich wieder an den Knaben. Der reichte ihm gerade einen neuen Becher Wein und suchte mit dem kleinen Finger eine Faser herauszuholen. Sophokles fragte: ‚Siehst du genau die Faser?‘ Der Knabe sagte: Ja. ‚Nun, so blase sie doch einfach weg, dann machst du deine Finger dir nicht naß.‘ Der Knabe neigte sein Gesicht zum Becher. Da sagte Sophokles den Becher und führte ihn zum Mund; so mußte Kopf dem Kopf sehr nahe kommen. Und jetzt — als die Gesichter sich beinahe berührten — zog Sophokles den Knaben an sich und küßte ihn. Laut klatschten alle Beifall, man

lachte und rief, er habe sein den Knaben überlistet. Er aber sprach: „Ihr Herren, ich muß mich in der Kriegskunst üben. Hat mir doch Perikles gesagt, zwar dichten könne ich, von Heeresführung aber verstünd' ich nichts. Nun, diese Kriegslust hier gelang mir doch vortrefflich.“ So traf er stets gewandt das Rechte in Wort und Tat, wenn er bei Tische war. Doch in der großen Politik, da war er weder sonderlich gescheit noch sonderlich energisch, da war er ganz wie irgend ein anderer brauchbarer Durchschnittsbürger von Athen.“

Ist das nicht wundervoll? Da haben wir einmal wirklich die berühmte ionische Anmut! Die Abfuhr des Theorie-Aesthetikers durch den schaffenden Künstler! Die feine Selbstironie des Feldherrn-Dichters! Und welche lebendige Anschauung erhalten wir da

von der vielbesprochenen griechischen Knabenliebe (in einer Weltgeschichte des Flirts dürfte dies Stück nicht fehlen)! Welche Vergeistigung des Physischen zur Grazie! Wie sehen wir den großen Dramatiker intim-leibhaftig vor uns! Und wenn man dazu noch bedenkt, daß derselbe Sophokles, etwa zu gleicher Zeit, den „Oedipus“ geschrieben hat: die grausamste Gestaltung des irrsinnigen Schicksals, das den Menschen sich in immer dichtere Netze verstricken läßt, bis er zu Tode gehegt ist wie ein Wild — nach der Laune des göttlichen Jägers — da fühlt man: solche Heiterkeit und solchen Glanz gibt es nur in einer Welt, die gerade darum so selig leicht schwebt, weil sie jeden Augenblick irgend ein sinnloser Zufallsblitz zerschmettern kann.

Rudolf von Delius

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Emerich von Gatti und August Reidhardt: Schürzenmanöver, Dreiaktiger Schwank.

Max Kempner - Hochstadt: Der schwarze Filippo, Sizilianisches Nachstück in drei Akten und einem Vorspiel.

Umnahmen

Hermann Brandau: Der Zukunftstaat, Satirische Komödie. Leipzig, Schöplh.

Julius Horst und Arthur Lipp: Das lauschte Nest, Schwank. Berlin, Lstplh.

Hans Hyan: Schlossermare, Pöffe. Berlin, Luisenth. (Oesterheld & Co.)

Walter von Molo: Die Mutter, Vieraktiges Drama. Graz, Stadth.

Armin Petersen und Julius Winkelmann: Bonaparte, Drei kritische Tage aus dem Leben Napoleons des Ersten. Hamburg, Thaliath.

Felix Salten: Das stärkere Band, Dreiaktiges Lstpl. Berlin, Lessingtheater.

Gebhard Schächler-Perafini: Sein Prinzeßchen, Lstpl. Magdeburg, Victoriath. (Berliner Theaterverlag).

Uraufführungen

1) von deutschen Werken
10. 3. Paul Haslinder: Die kleine Baroness, Lustspieloperette, Text

vom Komponisten. Mainz, Stadth.

11. 3. Benjamin Corda (Knobloch): Tiefen, Soziales Drama. Elberfeld, Stadth.

Magnus Hansen: Eva-Töchter, Ein Zyklus in drei Einakten. (Berliner Theaterverlag). Würzburg, Stadth.

12. 3. Konrad von Klinggräf: Die Tartarenschlacht bei Liegnitz, Fünfstückiges Drama. Gera, Hofth.

14. 3. J. A. Geißler: Die Mondscheinsonate, Dramatisches Charakterbild. Dresden, Residenzth.

16. 3. Felix Salten: Das stärkere Band, Dreiaktiges Lustspiel. Wien, Deutsches Volksth.

2) von übersetzten Werken
Louis Benière: Der Diensthofenstreit, Komödie, Deutsch von Josef Haller. Wien, Lustplth.

Edgar Hoyer: Die Standespflicht, Komödie. Eisenach, Stadth.

Gustav Wied: Tanzmäuse, Ein Sathspiel in vierzehn Momentbildern. Berlin, Kleines Th.

3) in fremden Sprachen
Maurice Donnay: Molières Ehe, Fünfstückiges Versstück. Paris, Comédie.

Jubiläen

Alles für die Firma: 50, Berlin, Residenzth.

Die fünf Frankfurter: 25, Hannover, Deutsches Th.

Glaube und Heimat: 100, Hannover, Deutsches Th.

Zeitung und Zeitschriften

W. Aron: Der Künstler im deutschen Drama. Der neue Weg XLI, 10.

Marie Gutheil-Schoder: Mahler bei der Arbeit. Merker III, 5.

Maximilian Harden: Königlich Opernhaus. Zukunft XX, 24.

Ernst Heinemann: Soll der Schauspieler mit Empfindung spielen? Beilage zur Vossischen Zeitung 8.

Herbert Ihering: Alfred Kerr. Deutsche Montags-Zeitung III, 7.

Ernst Edgar Reimerdes: Halévy. Der neue Weg XLI, 10.

Ernst Schur: Das russische Ballett. Der neue Weg XLI, 10.

Richard Specht: Mahler. Merker III, 5.

Paul Stefan: Richard Wagner und Mahler. Merker III, 5.

Ludwig Ullmann: Der Kampf gegen das Kino. Ton und Wort II, 4.

Bruno Walter: Mahlers Weg. Merker III, 5.

Frank Wedekind: Torquemada. Zur Psychologie der Zensur. Berliner Tageblatt 141.

Personalien

Neue Theaterleiter

Der Heldentenor des hamburger Stadttheaters Willy Birrenkoven, der in nächster Zeit sein fünfundzwanzigjähriges Bühnenjubiläum feiert, ist zum Direktor des Stadttheaters von Dortmund gewählt worden.

Engagements

Aschaffenburg (Stadth.): Hans Conradi 1912/13.

Berlin (Deutsches Th.): Erwin Ropp vom Märkischen Wanderth., 1912/15.

(Komödienhaus): Gerhard Boetticher 1912/15, Emilia Unda vom düsseldorfer Schpplhs.

(Lessingth.): Jakob Tiedtke vom berliner Deutschen Th. ab 1914.

(Neues Volksth.): Maria Mayer.

(Opernh.): Werner Fund (Heldentenor).

(Schpplhs.): Hans Leibelt vom leipziger Schpplhs.

Bern (Stadth.): Ernst Bartels vom Kurtheater Davos 1912/14.

Bernburg (Viktoriath.): Frieda Renné, Sommer 1912.

Vielefeld (Stadth.): Else Brand von Hanau 1912/13.

Brandenburg (Sommerth.): Else Brand 1912.

Bromberg (Elbsiumth.): Agnes Rieger-Marl von Oldenburg, Sommer 1912.

(Stadtth.): Lea Tieg von Lüneburg 1912/14.

Celle (Sommerth.): Claire Dondé, Paul Westermeyer von Baugen 1912.

Coburg (Sommerth.): Georg Prell vom Wilhelmth. in Wilhelms-haven 1912.

Danzig (Stadtth.): Hetty Satory vom Schillerth. in Bremen 1912/13.

Dortmund (Stadtth.): Marie Breit von Würzburg 1912/15.

Düsseldorf (Stadtth.): Nennchen Heiter von Heilbronn 1912/15.

Essen (Stadtth.): Oscar Walled von Colmar i. E. 1912/14.

Flensburg (Stadtth.): Roland Falb vom Neuen Stadtth. in Bochum 1912/13.

Frankfurt a. D. (Stadtth.): Siegfried Lubahn 1912/13.

Freiburg (Stadtth.): Ernst Reppeler vom Hoftheater Coburg-Gotha.

Gießen (Stadtth.): Carl Kiewer von Hanau 1912/13.

Hanau (Stadtth.): Victor Beß von Hildesheim 1912/13.

Kiel (Vereinigte Stadtth.): Bruno Waechter von Thorn 1913/15.

Königsberg (Schauspielh.): Willy Straube vom Residenzth. Hannover 1912/13.

Landshut (Stadtth.): Georg und Mizzi Walbraff 1912/13.

Magdeburg (Stadtth.): Paul Köllner vom Städtischen Schauspielhaus Hagen.

Mannheim (Hofth.): Georg August Koch vom Berliner Schsplh.

Meß (Stadtth.): Fritz Stumpp vom Stadttheater Trier 1912/14.

Mülhausen i. E. (Stadtth.): Ernst Leudesdorff von Liegnitz 1912/14.

München (Stplh.): Augusta Brach-Grevenberg vom münchener Schsplh.

Neinert (Kurth.): Hugo Hubatsch von Zwickau.

Warmbrunn (Kurth.): Eva Bühne 1912.

Todesfälle

Max Burdhard in Wien. Geboren am 14. Juli 1854 in Rorneu-

burg. Theaterkritiker, Dramatiker, ehemals Burgtheater-Direktor.

Nachrichten

Die Direktion des Kurhaus-theaters in Homburg von der Höhe wurde Herrn Adalbert Steffter bis zum Jahre 1917 weiter übertragen.

Für das dresdner Alberttheater, das in die Räume des königlichen Schauspielhauses einziehen wird, wurde der dresdner Theater- und Musikreferent Felix Zimmermann als Dramaturg und artistischer Direktionsbeirat verpflichtet.

Das Stadttheater in Leitmeritz und dessen neuer Direktor Tichy sind von der österreichischen Zentraltheaterkommission boykottiert worden. Kein Mitglied des österreichischen Bühnenvereins oder des Musikerverbandes darf in Leitmeritz ein Engagement nehmen, kein österreichischer Theateragent eins dorthin vermitteln.

Prozesse

Gustav Wied: Tanzmäuse. Ein Satyrspiel in dreizehn Momentbildern. Kleines Theater.

Vossische Zeitung: Ein zu lang geratener und etwas zusammenhangloser Film.

Börsencourier: Wieds liebenswürdiger Humor fließt diesmal nicht so sehr reichlich, und seine Satire ist nur in wenigen Momenten von der gewohnten ägenden Schärfe.

Volksanzeiger: Der Gesamteindruck des Werkes stand leider weit hinter dem anderer Schöpfungen des Dichters zurück.

Morgenpost: Der dänische Britschenmeister hat diesmal weder Witz noch Geist noch Laune genug aufgebracht.

Tageblatt: Einen Zusammenhang zwischen alledem zu suchen, will ich nicht eifriger bestrebt sein als Herr Gustav Wied.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 13
28. März 1912

Melancholia ingenii / von Emil Ludwig

Eines Tages, in seinen besten Jahren, ergriff Albrecht Dürer eine Kupferplatte und rißte hinein ein starkes Weib in stilisiert nürnbergischer Tracht, jedoch mit langen Engelsflügeln, die ungeachtet des Gewandes aus dem Rücken sprießen. Sie sitzt, die Linke auf's Knie gestützt, mit großem Aufblick da, einen Zirkel in Händen, dessen sie nicht mehr zu achten scheint, neben ihr ein geflügeltes Kind und eine magere Hirschkuh, stumpfblickend. Aber um diese Gruppe her schuf der Griffel des Künstlers eine Wirrnis mannigfacher Geräte und Instrumente: da gibt es eine Glocke, eine Sanduhr, eine Waage, eine Leiter, Säge, Lineal und Hobel, eine Kugel, ein Vieled, Hammer, Zange, Nägel und eine Tafel mit mythischen Zahlen. In der Ferne über dem Meere ließ er die Sonne untergehen, mit merkwürdigen Strahlen, umkreist von einem phantastischen Ring. Ueber den Wellen aber ließ er ein Teufelchen mit einem geschweiften Schilde schweben, darauf steht: Melencolia.

Diese Göttin ist sehr selten dargestellt worden, und sie besitzt keine traditionellen Attribute. Schwer ist es, ihr Wesen zu benennen. Melancholia, Krankheit der schwarzen Galle, hieß übertragen: Wahnsinn, Tiefsinn. Wir geben das deutsch nicht ganz vollkommen mit Schwermut wieder, haben keinen schärfern Ausdruck und verwirren den Begriff häufig durch andre. Er ist aber vom Pessimismus, der eine glücklose Grundansicht, so durchaus unterschieden wie von der Misanthropie, die Abscheu und Mißtrauen gegen die Mitwelt darstellt. Denn man kann, ohne melancholisch zu sein, begeisterter Pessimist (der Fall Schopenhauer) oder Misanthrop sein (der Fall Diogenes); ja, es ließe sich eine Antithese zwischen diesen Begriffen aufstellen, dahin, daß Pessimist und Misanthrop gerade durch das stets Oppositionelle ihrer Meinungen, die sie, mit Gründen und aus Erfahrungen, gegen Glücksjagd und Umwelt richten, sich grundsätzlich vom Melancholiker unterscheiden: der fühlt sein Gemüt von einer grundlosen, erfahrungslosen Verdunkelung befallen, die sich nicht gegen bestimmte Objekte richtet.

Melancholie ist eine Grundstimmung, ein Orgelpunkt, über welchem sich Melodien in allen Rhythmen und Tonarten abspielen lassen. Ohne Erfahrung erworben, kann sie durch keine Erfahrung geheilt werden. Ihr Träger tötet sich niemals, und Napoleon begründete mit ihr geradezu, daß er sich 1815 nicht getötet hat. Pessimisten, ja selbst Menschenfeinde können in kleinen Konventikeln als lichtscheue Sonderlinge zusammensitzen, verbunden durch gegnerische Skepsis gegen die Menge. Der Schwermütige ist immer allein.

* * *

Die unheimliche Frau sitzt, in der gedachten oder in anderer Gestalt, immer aber mit dem großen Ausblick am liebsten am Tische des Genius. Aristoteles hat dies in seiner nüchternen Fassung als durchgehende Beobachtung fixiert: „Alle Menschen, die überlegen und ausgezeichnet sind, sei es in der Philosophie oder in der Politik, in der Dichtung oder in den Künsten, scheinen melancholisch zu sein.“

Hier soll nicht die lange Kette genialer Männer aufgeführt werden, deren Werk selbst die in ihnen vorherrschende Schwermut an den Tag bringt. Daß die meisten Philosophen, von den Eleaten über Platon bis zu Kant, den melancholischen Grundzug offenbaren, und das, was hedonistisch, epikuräisch, optimistisch genannt wird, entweder oberflächlichere Systeme oder solche umfaßt, deren Heiligkeit nur eine scheinbare ist: dies alles ist so deutlich wie die nämliche Beobachtung an allen Tragikern, die, von Aischylos über Calderon bis zu Hebbel, gerade durch das Gesamtbild ihres tragischen Werkes sich als Melancholiker darstellen.

Shakespeare, der alle Temperamente mit gleicher Objektivität geschildert hat, läßt seine tiefsten persönlichen Stimmungen dennoch aus gewissen Reden und aus autobiographischen Figuren erkennen. Man denkt an die Verse Heinrichs des Vierten, als er alt geworden:

„O, könnte man im Schicksalsbuche lesen . . .“;

man denkt an Antonio und Jacques, die sich schließlich zum Hamlet entwickeln; man denkt vor allem an den tief schwermütigen Zug seiner persönlichsten Dokumente, der Sonette.

Neben ihm tauchen die Gestalten umfassend genialer Schöpfer auf, Dante und Rembrandt, deren ganzes Werk aus dunklen Hintergründen aufschimmert wie die stählernen Rüstungen unerbittlicher Erzengel. Oder Michelangelo, der, sprächen nicht die Gestalten in jener Florentiner Kapelle, sprächen nicht die Jünglinge voll Trauer und Dämonie an der Sixtinischen Decke oder die Sklaven die deutliche Sprache von Selbstbekenntnissen der Seele, doch in seinen Sonetten die melancholische Farbe seines Wesens kundtut. An seiner Seite zieht Lionardos Schatten vorüber, dessen magische Erscheinung den

tieften Zug der Schwermut trägt, und dessen dunkle Tagebücher den Satz enthalten: „Je mehr Gefühl, je mehr Qual: ein großes Martyrium.“

Wir ziehen an Schillers wissendem Leidenskopf vorüber und an Voltaires krauser Genialität, die in den vierzig Bänden ihres Werkes nicht nur die pessimistische ‚Candide‘, auch viele Züge reiner Schwermut faßt. Wir streifen die zahllosen Verse jener Melancholiker von Verus, Lord Byron, Heines oder Lenau, die dieses Grundgefühl, jeder auf seine Art, mit Daemonie, Ironie oder Skepsis versetzt haben.

Die genialen Musiker, durch das Objekt und die Mittel des Ausdrucks ihrer Kunst stets einem großen Ernste zugetrieben, waren schwermütig ohne Ausnahme, und noch Rossini, den man zuweilen für einen gut essenden, leichtsinnigen Melodienfinder ausgibt, war im Grunde tieferen Mächten vertraut. Mozart aber, den man als den lachenden, heiteren Meister des Kokos zu deuten sich gewöhnte, hat (wie es ein Neuerer schön gesagt) Töne, bei denen man glaubt, „er habe in einem früheren Leben in das Auge der Medusa geblickt“.

* * *

Gefühlsmäßig wird dies Phaenomen vor den sogenannten Genies der Tat mit ebensolcher Schnelle wahrgenommen, doch ist es schwieriger, es hier durch Belege zu erweisen, als im Anblick von Künstlern und Philosophen, die Verus und Neigung zwingt, ihr Herz auf der Zunge zu tragen. Hier wird die Betrachtung des Porträts unterstützend wirken, „die augenfällige Familienähnlichkeit aller Hochbegabten, die sich . . . in der Melancholie besonders des Mundes darstellt“ (Schopenhauer). Man denkt sogleich an die glänzenden und vielbeneideten, dennoch tief schwermütigen Könige aller Zeiten und Völker, an Salomon, Hadrian, Philipp, Kaiser Friedrich den Zweiten, man denkt an Gutten, Cromwell und Danton.

Friedrichs des Großen Portrait und Geschichte, seine Abneigungen und Gewohnheiten, aller Welt geläufig, sprechen von wahrhaft leidenschaftlicher Schwermut, die freilich sich mit Menschenhaß und Pessimismus kreuzte. Nicht umsonst war sein liebster Umgang Voltaire und die Windhunde, nicht umsonst schrieb er seiner Schwester: „Ich habe nur eine Tür, um zu entschlüpfen; es wäre grausam, sie mir zu verbieten. Ich sterbe täglich tausend Tode, und ein einziger kann mich von allen meinen Leiden befreien.“

Napoleons sämtliche Portraits, so verschieden sie immer sind, von Flahy und Meissonier zu Hérault und Davide, zeigen ohne Ausnahme den schwermütigen Menschen. Seine Aeußerungen sind, auch wenn verbürgt, mit Vorsicht aufzunehmen, denn nicht immer ist es leicht, die bewußte Charlatanerie vor Ministern, Soldaten, Völkern gefahrlos zu abstrahieren. Um so bedeutsamer berührt jenes Bekenntnis des siebzehnjährigen, seiner Bedeutung und

jeder Pose noch ganz unbewußten Bonaparte: „Immer allein inmitten der Menschen lehre ich in mein Inneres zurück, um mich ganz der Melancholie zu ergeben. Wohin wendet sie sich heute? Dem Tode entgegen. In der Morgenröte meiner Tage kann ich noch auf ein langes Leben hoffen . . . und schließen, daß mein Glück vollkommen werde. Welche Raserei treibt mich nun dazu, den Tod zu wünschen?“

Und später machte er einmal, zwischen hundert schwermütigen Äußerungen, durch dieses wundervolle Bild die Grundstimmung seiner Seele kund: „Das Leben eines Glücklichen ist wie ein Bild auf silbernem Hintergrunde, mit schwarzen Sternen, das eines Unglücklichen ist wie ein Bild auf dunklem Hintergrunde mit silbernen Sternen.“ Man weiß, daß Napoleon nur die Tragödie liebte, den Ossian berühmt gemacht hat und Werther in seiner Feldbibliothek mit sich führte.

Mit Bismarck, der dem am Eingang des Jahrhunderts wirkenden Kaiser gegen den Ausgang hin, bei völliger Verschiedenheit, doch das historische Gleichgewicht politischer Genialität zu halten scheint, geht es in dieser Rücksicht merkwürdig. Dieser von Natur tief schwermütige Mann hatte nach einer kurzen, ihm Schalkheit zurücklassenden Studentenzeit das große Entwicklungs-Jahrhundert von Zwanzig bis Dreißig in wachsender Melancholie verbracht, zog sich mit Troß zurück, lebte einsam, freundelos; wußte Byron und Lenau stückenweise auswendig, da er sie ständig las. Erst als er sich zu einem lebendigen Wirken im engeren Kreise seiner Heimat wie ein Mann entschloß, als er gläubig geworden und als er sich, zweiunddreißigjährig, vermählt hatte und alle Kraft seiner bisher zurückgeworfenen Hingabe der Frau und dem Gedanken an Kinder zuwarf — als er sich mit sich selber abgefunden, erhellte sich sein Gemüt und ließ die Daseinsfreude mehr gedeihen, die so rüstig in ihm wirkte.

Aber auch später fühlte er sich „von allem, was Trauerspiel in Bühne und Wirklichkeit ist, auf eine Weise ergriffen und bewegt, die das Idyllen- und Lustspielartige in der vollkommensten Form nie erreichen kann. Das Ergreifende steht immer in Verwandtschaft mit dem gefallenem Engel, der schön ist, aber ohne Frieden, groß in seinen Plänen und Anstrengungen, aber ohne Erfolg, stolz und traurig.“ Und ein paar Jahre später: „Wenn ich mich bei dem Einzelnen frage, was er für Gründe bei sich haben kann, weiter zu leben, sich zu mühen, zu intrigieren und zu spionieren, ich weiß es wahrlich nicht. Schließe nicht, daß ich gerade besonders schwarz gestimmt bin; im Gegenteil, mir ist, als wenn man an einem schönen Septembertage das gelb werdende Laub betrachtet; gesund und heiter, aber etwas Wehmut, etwas Heimweh, Sehnsucht nach Wald, See, Wiese, dir und Kindern, alles mit Sonnenuntergang und Beethovenscher Symphonie gemischt.“

Der Mann, der dies Credo des Melancholikers an seine Frau schrieb, hatte eine Stunde vorher wichtige Unterhandlungen auf dem politisch exponiertesten Posten als preussischer Gesandter sehr erfolgreich geführt.

* * *

Die Kunst, mit der diese melancholische Genialität sich selbst bezwingt, mit irdischen Ketten nach irdischen Gesetzen sich an die Erde fesselt, um dort „im Tüchtigen“ sich zu ermüden, ist vor Bismarck von Einem zur Meisterschaft entwickelt worden, den man immer wieder zögert den Genies der Tat oder des Wortes einzuordnen. Goethe, der sich gern „mit engen Horizonten umgab“, dessen Hygiene gebot, sich zur Erhaltung dieser überladenen Seele in den Reigen der Welt zu mischen, hatte wirklich das Äquivalent gefunden, so daß eine tiefe Schwermut mit tätiger Wirksamkeit bestehen mochte.

Den gleichen Weg und Ausweg ist vor ihm vielleicht keiner mit solcher Harmonie im großen Stile gegangen wie jener Marc Aurel, der ohne Konzessionen wirklich Platons Ideal erfüllte und Römischer Kaiser und Römischer Philosoph zugleich war. Auch er nennt sich „vor der Zeit schwermütig geworden“.

Es ist bemerkenswert, wie Goethe, dem „Hellenisten“, dasselbe Mißverständnis im Urteil der Nachwelt begegnen mußte wie den Hellenen selbst: sie und ihn hielt man für göttlich heiter, und das olympische, ewig frohe Gleichmaß umschwebt noch heute wie eine holde, recht populäre Gloriole Goethes Haupt. Man glaubt ihn, zumal im Alter, immer heiter, mißversteht die Weite dieses Begriffs und sieht nicht den Zusammenhang dieser Heiterkeit mit eben ihrer Schwermut. Und doch hat schon vor drei Jahrhunderten diesen Zusammenhang Giordano Bruno schlicht und tief in das Motto gefaßt: „In tristitia hilaris, in hilaritate tristis“.

Es bedarf nicht der Erinnerung an die zahllosen direkten und umschleierte Weise dieser seiner Schwermut. Nur daß er die Steine, die er studierte, seine Freunde nannte; und an die Worte soll erinnert werden, mit denen der Siebzigjährige, von Ruhm und Erfolgen Gefrönte, den Schatten Werthers anruft, als er noch einmal vor ihm erscheint:

„Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,
Gingst du voran — und hast nicht viel verloren.“

So apostrophiert Goethe sich selbst in Gestalt des Helden, dessen Geschick er ein halbes Jahrhundert vorher beinahe selbst verwirklicht hätte, statt es zu gestalten.

* * *

Die erhöhte Schwermut genialer Naturen, eine Erscheinung, deren stete Wiederkehr ein Gesetz anzubieten scheint — ist sie so seltsam? So unerklärlich? Man hat wohl von dem Verhältnis der Sensibilität

zur Irritabilität gesprochen und mag von dem abnormen Uebergewicht jener, durch welches das Genie bedingt ist, auf „Ungleichheit der Stimmung, periodisch übermäßige Heiterkeit und vorhaltende Melancholie“ schließen. Doch scheint diese physiologische Deutung nicht zu genügen.

Wenn man aber bedenkt, daß die Schwermut sich von den ihr verwandten Stimmungen durch ihre Grundlosigkeit, Zwecklosigkeit, Objektlosigkeit unterscheidet, so läßt sich ihre Herrschaft bei Naturen leicht fassen, deren Wirken im tieferen Sinne grund- und zwecklos, also genial ist.

Darüber hinaus zieht ein mystisches Band den Genius immer wieder zu den dunklen Quellen, deren ferneres Aufschimmern Sehnsucht und Schwermut erzeugen, wie der Blick in tiefe Brunnen, in denen sich die Sterne spiegeln. „Die Hoffnung und der Wunsch in seine Heimat zurückzukehren“, sagte Lionardo, „ist die Quintessenz, wahrer Geist der Elemente, die durch die Seele in den Leib sich eingeschlossen fühlen und stets zu ihrem Ausfender zurückverlangen“.

Diese schwermütige Sehnsucht, dem gemeinen Manne fremd, weil sie sich weder als Gewinn noch als Verlust verrechnen läßt, dem Geweckten zuweilen schreckhaft nahe — muß sie nicht notwendig immer in der Seele eines Menschen wohnen, dessen Lebenskraft in Gestalt von Tat und Werk aufs höchste gesteigert wirkt? Bedeutet sie nicht den andern Ausschlag des Pendels?

Ist es darum verwunderlich, daß jenes Weib mit den langen Flügeln und dem großen Ausblick am liebsten an die Tische des Genius sich setzt? Und daß sie symbolische Geräte in weltlicher Fülle um sich gesammelt — Schlüssel, von denen der Genius einen ergreifen soll, der ihm geziemt, um das Mysterium zu erschließen, vor dem er sein Leben verbringt?

Nacht der Erfüllung / von Jakob Picard

Sart stieß der Rahn auf Ufertiesel.
Er fuhr sie, heilige Fracht,
Von drüben her in Langeriesel
Und Wasserkühle der Julimitternacht.

Raum spürten sie den weichen Rasen,
Wie sanken sie selig hin.
Zu ewigen Ekstasen
Gewandelt flogen himmelhin
Entbehrung, Bitternis und Gram,
Die Last von vielen Jahren,
Zu Göttlichkeit ward ihre Scham,
Und aus dem großen Jenseits kam
Stern um Stern durchs ungewisse Blau gefahren.

Die schöne Helena

Dies ist wieder einmal gar nicht mein Fall. Abwechselnd trifft Reinhardt ins Schwarze oder ganz daneben. Er erneuert zu unserm Entzücken von Grund auf Werke, die man kaum noch ansehen konnte; und er schlägt oder drückt andre tot, die eben noch höchst lebendig erschienen waren. Demgegenüber wird er für seine ‚Schöne Helena‘ hoffentlich nicht auf die stolzen Rassenrapporte zahlreicher Städte Deutschlands verweisen. Daß nämlich weiß ich allein, daß eine so beschaffene Inszenierung den Gaumen der Plebs aufs wonnigste fihelt. Hier hat sie: Klimbim jeder Art, Massenumzüge, Bunttheit, Fett, Lärm, Kalauer, Exzentritäten und, nicht zuletzt, das schmeichelhafte Gefühl, von den *dii maiorum gentium*, von Reinhardt, Fried und Offenbach die Entzückungen zu erhalten, die sonst Richard Schulz, Monsieur Meschugge und Victor Hollaender austheilen. Wohl bekomms! Ich für mein Teil bleibe hungrig, weil ich wissen will, was ich esse, und das hier nicht erkenne. Die beiden Köche sind sich nicht einig geworden. Reinhardt hat Offenbachs Operette für eine alte Schuhsohle gehalten, die ohne seine üppigen, vielfältigen, saftigen und pikanten Garnierungen nicht mehr zu genießen sei; Fried aber hat den erlesensten Leckerbissen vor sich zu haben geglaubt, von dem jedes einzelne Fäserchen bloßgelegt und ausgekostet werden müsse. Schon jedes für sich ist falsch: Offenbach ist weder so abgetan noch so groß. Immerhin wäre es denkbar, daß durch eine energische und einheitliche Durchführung die eine oder die andre falsche Auffassung eine Evidenz empfinde, die sie für den Theaterabend auch künstlerisch erfolgreich, also richtig machte. Aber beides zusammen geht gewiß nicht.

Mit dem Blumensteg aus ‚Sumurun‘, der sich durchs Parkett zieht, fängt es an. War er nicht bereits damals zum mindesten überflüssig? Es entsteht eine Unbiederung der ein- und abmarschierenden Komödianten an die Zuschauer, die den groben von diesen wohlgefällig sein mag, den feinen bestimmt lästig ist. Dazu kommt, daß der umständliche und anspruchsvolle Apparat wesentlich kräftigere Heiterkeiten und Sensationen verheißt, als sich schließlich ergeben. Wenn dann die Herrschaften endlich auf der Bühne sind, macht der Regisseur den zweiten Fehler. Er hat eine Parodie vor sich. Diese Parodie müßte nun wenigstens naiv gespielt werden. Aber sie wird noch einmal parodiert und verliert dadurch an Schlagkraft genau in dem Maße, wie die Verechtigung der Mimen, sich über Offenbach zu stellen, abnimmt. Die Bewußtheit geht bis in die Aeußerlichkeiten. Früher trug solch ein Operettengriech ein Trikot, ein Monocle und einen Strohhut, und

alles schrie. Jetzt ist er über dem Tritot nach der neuesten Mode ausgestattet, dreht sich teils in menschlicher, teils in aesthetischer Eitelkeit hin und her und hin, und ich werde schwermütig. Denn das ist das Malheur: es werden so viele, so gewissenhafte, ja, förmlich pedantische Vorbereitungen getroffen, um mein wohlklingendes Gelächter zu erkaufen, daß die Pointe mich nicht mehr zahlungsfähig findet. Wolle Gott, daß meine französische Theatergeschichte nicht aufschneidet: dann hat die pariser Premiere der 'Schönen Helena' fünfundvierzig Minuten gedauert. Das entspräche durchaus dem innern Tempo des Werkes. Wahrscheinlich hat zwischen Lied und Lied nur gerade der unentbehrlichste Text gestanden. Erst in Deutschland werden sich die Komiker seiner bemächtigt und ihre Extempores wie eine ewige Krankheit vererbt haben. Bei Reinhardt ist vollends, was sich bis zum Jahr 1911 angehäuft hat, von der Elefantiasis befallen worden. Hier werden die Vierhundertteil besten Anekdoten des Simplizissimus, das Buch der jüdischen Witz und zwei Sammlungen von Koda Koda ausgebreitet. Dauer? Von Halb Acht bis Viertel Zwölf.

Und alles ohne Schöne Helena. Die hat man nicht für nötig gehalten. Ihr Paris singt trefflich genug, soweit ihn nicht das andächtige Orchester aus dem Cancan ins Maëstroso verschleppt, Kalchas ist ungewöhnlich liebenswürdig, und Menelaos steht im Mittelpunkt. Wie gut muß Herr Ballenberg gewesen sein, als er noch nicht wußte, wie gut er ist! Mehr freilich, als daß er heute seiner Wirkungen zu sicher ist und sich zu lange auf ihnen festsetzt — mehr kann man ihm nicht vorwerfen. Wie sieht er einem altersschwachen Affen gleich, zumal wenn er vom Apfel frißt! Wie pußig ist es, wenn er auf den Thron weniger steigt als fällt und immer wieder herunterkollert! Wie taktvoll, daß er darauf verzichtet, diesen Ehemann tragikomisch zu vertiefen! Aber was nützt das alles? Helena fehlt (trotzdem in Deutschland viele, in Berlin manche und sogar am Theater des Westens ein bis zwei Sängerinnen zu haben gewesen wären, die Fräulein Ilona Hajdu aus Budapest an Schönheit, Jugend, Charme und Esprit übertroffen hätten), und damit fehlt Nerv und Seele. Sobald in Helena nicht von Anfang an das ganze Haus verliebt ist, sollte man die Akttrice allenfalls für Alhtaimnestren heranziehen. Kurzum: da keine Helena dieses mächtige Aufgebot an selbstgefälligen, aber auch an geschmackvoll eigelnden Raffinement gerechtfertigt und beschwingt hat, so ist für die Kunst nicht viel herausgekommen. Was im Gedächtnis haftet, ist eine Vorstellung — gebunden, dickblütig, schleppfüßig. Autor? Europas Rundreiseregisseur, und nicht der Reinhardt, den wir lieben.

Drei Abende / von Herbert Ihering

Der mittlere war der reichste: der Rezitationsabend Rudolf Blümmers im Architektenhaus. Der Schauspieler Blümner ist oft, früher auch von mir, unterschätzt worden. Seine Kunst ist so eigenwillig, daß man auf ihre persönliche Art, selbst wenn man sie richtig erkennt, zuerst falsch reagiert. Man betont negativ, was positiv betont werden muß. Denn was anfangs abstößt, ist für den tiefer Blickenden der Wert dieser Kunst. Es ist im Schauspielerischen der Widerspruch zwischen Beweglichkeit und Starrheit. Wie jedes Glied, jeder Tonfall von Blümner darstellerisch ausgenutzt wird, und trotzdem der Körper einen Rest von Ungelenktheit behält, so wird auch in der Rolle jeder Einzelzug hervorgetrieben und doch die Gestalt als Ganzes in einer gewissen Starre gehalten. Dieser Widerspruch erweitert sich im Persönlichen zu einem Gegensatz von Fanatismus und Ironie, Phantasie und Skepsis, von kritisierendem Sarkasmus und dozierender Pedanterie, der Blümmers Gestalten eine scharfe, oft bizarr-groteske Realität gibt. Diese Eigenart, die man, die Widersprüche zusammenziehend, geradezu als phantastische Nüchternheit, skeptischen Fanatismus, barocke Pedanterie bezeichnen kann, drängt Blümner vor allem zu Molière, Grabbe, Ibsen, Strindberg, Shaw, Wedekind. Und eine Sehenswürdigkeit müßte, von ihm gespielt, die 'Uhr' in 'Herodes und Mariamne' sein.

Der Rezitator Blümner behauptete nicht nur mit Leichtigkeit das Gebiet, das der Schauspieler beherrschte, er eroberte sich auch sofort neue Bezirke. So erscheint der Rückschluß berechtigt, daß auch der Schauspieler reicher ist, als ein begrenztes Repertoire ihm bis jetzt zu zeigen Gelegenheit gab. Daß Blümner für Scheerbart den endgültigen Stil hat, wußte ich, aber ich war überrascht von dem schlichten, beinahe andächtig lyrischen Ton in La Fontaines Fabel von den beiden Tauben, die er mit nur wenig Gesten, Tonabstufungen und Tempoverschiebungen wunderbar zart im Urtext vortrug. Er hatte ferner die ingrimmige Sachlichkeit für zwei Anekdoten von Kleist und den bitteren, aber leidenschaftslos resignierenden Schmerz der Strindbergschen Ehegeschichte 'Vogel Phönix'. Der nuancenlose, beruhigterefrierende Vortrag dieser stillen, verschleierten Novelle wurde zum Erlebnis, weil die Sachlichkeit Blümner nicht hinderte, einen lyrischen Grundton mitschwingen zu lassen. Aber der Abend brachte noch mehr. Er brachte für die Rezitation etwas prinzipiell Neues: die Auflösung und Zoderung erzählender Prosa durch Gesten und Bewegungen, die, über alles hinausgehend, was sonst rezitierende Schauspieler wagen, doch nichts mit dem identifizierenden Charakter der Schauspielkunst zu tun hatten. Blümner erzählt den 'Schweinehirten' von Andersen. Zu Beginn sitzt er, steht dann auf, bleibt stehen oder geht hin und her.

Diese Bewegungen aber sind allem Zufall entrückt. Wenn der Text verschweigt, daß die Hofdamen erst zum Schweinehirten hingehen müssen, um seine Antwort zu bekommen, so macht Blümner diese Schritte. Oder er macht mit der neugierigen Prinzessin einen Hopsen oder mit dem Hofherrn eine steife Verbeugung. Aber das ist keine rationalistische Verdeutlichung oder schauspielerische Selbstherrlichkeit. Wir haben gar nicht das Gefühl, daß Blümner diese Personen spielt, vielmehr glauben wir, daß er sie uns vorführt wie die Figuren eines Puppentheaters. Er ist sozusagen der Regisseur einer Märchentomödie. Ähnlich belebte er drei entzückende Skizzen Altenbergs und Mynonas wunderbar gelöste und ausgeglichene, gewissermaßen psychologische Naturskizze „Von der Wolke, welche so gern hätte regnen mögen“. Blümner nimmt zwar alle Personen aus sich, aber er stellt sie wieder soweit weg, daß er als ihr Leiter und Lenker erscheint. Bei Altenberg und Mynona führte er auf seinem unsichtbaren Theater Szenen des Lebens und der Natur vor. Und manche Wendungen brachte er geradezu, als ob sie die Reaktion auf Einwürfe des Publikums wären. Während er bei andern, vertraulich gesprochenen Stellen durch seine Gesten die Masse des Publikums zu individualisieren, wieder in Einzelwesen aufzulösen schien. Dieser Vortragsabend war für mich nach dem Wassermanns der interessanteste der Saison. Er brachte auch ein in seiner Geschlossenheit und Auswahl mustergültiges Programm. Wenn es eine Gerechtigkeit in Kunstdingen gäbe, müßte Blümner einer unsrer berühmtesten Rezitatoren werden.

* * *

Zwei Tage vor diesem Vortragsabend spielte Lia Rosen im Schillertheater die Jüdin von Toledo. Unvergessen wird mir die Musik ihres Rosenmädchens in der „Penthesilea“ sein, und auch die Rachel hatte einen Moment, der ahnen läßt, daß Lia Rosen eine große Rezentatorin sein muß. Das war, als sie versunken sagte: „Bin ich doch selbst ein Traum nur einer Nacht.“ Schauspielerisch aber stand Lia Rosen dieser Rolle völlig fremd gegenüber. Es wurde auch nicht für einen Augenblick ein Wesenszug dieses raffiniert-naiven, sinnlichen Kindes lebendig. Alles war zierlich, niedlich, lustspielmäßig, ungefährlich und manches direkt falsch. So wurde die Kofetterie gleich als karikierte Kofetterie gespielt. Dabei hatte man noch das peinigende Gefühl, daß die Schauspielerin immer an der Grenze ihrer Kräfte war, daß trotz aller Anstrengung ein Darüberhinaus, eine Entwicklung auf dieser Linie nicht möglich ist. Der Vorwurf trifft deshalb nicht so sehr Lia Rosen wie den Leiter des Schillertheaters, der verantwortungslos genug ist, eine zarte Natur aus ihren Grenzen zu treiben und zu zerstören. Er trifft ihn um so stärker, als er an seinem eigenen Theater die Schauspielerin hat, die die beste Rachel Berlins sein würde: Helene Mitscher. Ueberhaupt war die Aufführung wieder ein Lustspiel für

sich. Herr Wirth als Weihnachtsmann. Die Regie des Herrn Gerhard purer Dilettantismus. Herrn Braun würde selbst ein Liebhabertheater an die Luft setzen. Wie kläglich ist dieses Ensemble geworden!

Der dritte Abend gehörte den Kammerspielen. Für den Zweiafter *Courtelines* und *Pierre Wolffs* „Margot kann mir gestohlen werden“ wird nur eine energisch ausgleichende Regie den richtigen Ton finden. In den Kammerspielen fiel das Werk auseinander, weil gegen die in einem wirbelnden Lustspieltempo heruntergespielten komischen Szenen übergangslos feierlich und bedeutungsvoll zelebrierte ernste Auftritte gesetzt wurden. Gerade der Ernst der Komödie aber ist ihre Gefahr. Die Geschichte der kleinen Margot, die sich ohne Liebe dem eiteln, trakeelenden Spießbürger Charles Laurianne gibt, von diesem zu dem geliebten Maler Lavernié geht und ihn wieder verläßt, um zu dem ersten, der ihr die Heirat verspricht, zurückzukehren, die immer das tut, was „man“ will und nie das, was sie will, ist viel zu gefühlsselig und sentimental, als daß sie uns interessieren könnte. Da ist ihr späterer Gatte von anderm Kaliber! Gereizt, gallig, verärgert, aufgeblasen, schägt er etwas erst dann, wenn es ein anderer hat. Das Eigentum anderer ist ein Raub an seiner Würde. Aber er wird doch soweit geführt, daß für Augenblicke eine reinere Menschlichkeit in ihm aufleuchtet. Diesem Kerl gab Arnold die Krabbürstigkeit und Zappligkeit eines Menschen, der immer auftrumpft und an allen Orten zugleich sein muß, weil er sich überall angegriffen und beleidigt glaubt. Von der Stachlichkeit dieses Humors hätten auch Margots Szenen berührt werden müssen. Aber Herr Robin Robert ließ in einer Nebenrolle die kleinstädtische Aufdringlichkeit und Effekthascherei des Fräulein Reimann zu und duldete als Maler Herrn Liebke, der allerhöchstens schlöffige Glapfe geben kann.

Auf die Komödie folgte eine Pantomime von Viktor Arnold: „Pierrots letztes Abenteuer“. Der Schauspieler Arnold hat ein Recht darauf, daß wir über diese Entgleisung hinwegsehen. Es ist eine peinliche Geschmacklosigkeit, in einer Handlung, die von den sentimental verwachsensten Gefühlen eingegeben ist, den alternden Pierrot im brünstigen Liebeswerben um seinen als Dame verkleideten Sohn zu zeigen. So etwas geht nur in einer grotesk-grausigen Umgebung, wenn alles auf einen bizarren, spukhaften Stil abgestimmt ist. Und von solchen Taktlosigkeiten wimmelt die Pantomime, die auch nicht die Entschuldigung für sich hat, dem Schauspieler dankbare Szenen zu geben. Nicht einmal Wassermann hatte Entfaltungsmöglichkeiten. Hinzu kommt, daß die Musik von Friedrich Hermann willkürlich und lose die Handlung begleitet, statt sie, wie es Erfordernis für jede Pantomimenmusik ist, aus sich zu gebären und in straffen, präzisen Rhythmen den Zwang zu bestimmten, jedesmal einzigen Gesten zu tragen.

Der Impressionismus / von Egon Friedell

5

(Schluß)

Wir haben gesehen: Impressionismus, Neurasthenie und Realismus sind bis zu einem gewissen Grade Wechselbegriffe. Es ist noch ein letztes Decadencephänomen zu erwähnen: die Vermischung der Sinnesindrücke. Jedermann sind die modernen Verquirlungen von Gesichts-, Geruchs- und Gehörseindrücken bekannt, zumindest aus zweiter Hand durch humoristische Feuilletons. Tönende Farben, duftende Töne, farbige Klänge sind in der modernen Kunst nichts Unmögliches. Das Gesamtkunstwerk, die Programmmusik, das symbolische Gemälde und viele ähnliche Erscheinungen: kurz, die Tatsache der Vermischung der Künste gehört gleichfalls hierher. Denn zunächst wendet sich jede Kunst nur an einen Sinn: die Musik an das Gehör und so weiter; die Tendenz nach Vereinigung mehrerer Künste ist daher nur das Korrelat zu der allgemeinen Tendenz nach Begierung verschiedener Sinnesgebiete. Die Grenzen der Künste beginnen ineinander überzugehen: wie es für den modernen Schauspieler kein „Fach“ mehr gibt, so gibt es auch überhaupt in der Kunst keines mehr; die bedeutendsten Künstler des neunzehnten Jahrhunderts sind Künstler zweier, ja dreier Künste; es entstehen Zwischenreiche zwischen verschiedenen Künsten. Ob Nietzsche unter die Dichter oder die Philosophen zu rechnen sei, ist noch heute die große Verlegenheit der Professoren, während wiederum bei Ibsen oder Shaw der Zug zum Denker in einer ungewöhnlichen Weise hervorspringt. An Richard Wagner und Wilhelm Busch braucht nur erinnert zu werden; wie sehr Bismarcks ganze Persönlichkeit dem Künstler nahestand, beginnt man allmählich zu erkennen; und alles dies in eins zusammenfassend, steht am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Erscheinung Goethes.

Dieses Ineinanderfließen der Künste sowohl wie der Sinnesgebiete ist wiederum ausgesprochen impressionistisch und realistisch. Es ist nichts weiter als ein Zurückgehen auf die wirkliche Impression, so wie sie tatsächlich in der Natur vorkommt. Denn in Wirklichkeit haben wir niemals bloß eine Art von Sinnesindrücken — diese sind erst das Produkt einer wissenschaftlichen Abstraktion — sondern immer mehrere miteinander, nebeneinander, gegeneinander. Wir sehen, hören, tasten, riechen, schmecken niemals getrennt, sondern immer gleichzeitig. Daß, was wir allein berechtigt sind einen realen Sinnesindruck zu nennen, ist ein unentwirrbares Gemenge der verschiedensten Qualitäten von Sinnesreizungen, dem noch die für gewöhnlich nicht bewußten Gemeingefühle der Lage, der Temperatur, des Gesamtbefindens ihre besondere Färbung geben. Die Ausschließlichkeit einer bestimmten Art Sinn, etwa des Gehörs, ist pathologisch und gehört unter die Hemmungserscheinungen. Ja, zwei Sinne, der Geruchs- und Geschmacks-

sinn, sind nicht einmal anatomisch voneinander zu trennen, denn der nervus trigeminus mündet sowohl in die Zunge wie in die Nasenschleimhaut und vermittelt beide Empfindungen. Wir sprechen daher von Beilchengeschmack, Rosengeschmack und anderm. Wenn wir von einer Substanz sagen, sie schmecke ätzend oder stechend, so spielen wieder Tastempfindungen eine gewisse Rolle. Daß die Temperaturempfindung die Geschmackseindrücke sehr wesentlich beeinflusst, wird jeder mit Bedauern bemerkt haben, dem einmal lauwärmer Rheinwein oder ausgeführter Burgunder serviert wurde. Daß auch die Gesichtsempfindung am Geschmack nicht unbeteiligt ist, weiß jeder Konditor. Wir haben also bei dieser scheinbar so einfachen Erscheinung der Geschmacksempfindung nahezu alle Qualitäten von Sinnesindrücken beisammen.

Die Verknüpfung sämtlicher Sinnesindrücke ist somit ein physiologisches Faktum. Nun haben sich einige Menschen erlaubt, diese Tatsache, diese experimentelle, empirische, strengwissenschaftliche Tatsache künstlerisch zu verwerten. Sofort wurden sie verspottet, in gewissen dunkeln Ländern, zum Beispiel in Oesterreich, geschieht es noch heute. Wir wollen uns jedoch über diese Angriffe nicht wundern, denn sie sind der Ausdruck eines psychologischen Naturgesetzes.

Alles Vernünftige wirkt nämlich zunächst lächerlich. Die Vernunft selbst, die Bewußttheit, ist ja das größte Paradoxon, das in der bisherigen Entwicklung unsres Planeten hervorgetreten ist. Wenn die Tiere plötzlich die Gabe bekämen, zu lachen, so würden sie zuallererst damit beginnen, sich über den Menschen halb krank zu lachen, dieses skurrilste, absurdeste, sinnloseste aller Tiere: — denn so müßte er ihnen erscheinen. Er frißt zum Beispiel seine Kollegen nicht auf, er behauptet sogar, man müsse sie lieben, und zwar mehr als sich selbst. Etwas Alberneres ist nicht gut denkbar. Ueberhaupt scheint ihm das Fressen keineswegs im Mittelpunkt des Daseins zu stehen, denn er beschäftigt sich am angelegentlichsten und andauerndsten mit lauter Dingen, die zweifellos nicht eßbar sind. Er scheint also verrückt zu sein. Aber auch in der Liebe, dem einzigen, was neben dem Fressen noch in Betracht kommt, benimmt er sich höchst lächerlich, denn er treibt dabei eine Menge Dinge, die absolut nicht zur Sache gehören. Ferner spricht er bisweilen mit einem erdichteten Uebertier, das niemand hören und sehen kann, das also offenbar nicht existiert, und für das er trotzdem eine ungeheure Verehrung hat. Ein höchst lächerliches Tier — in der That!

Aber ebenso komisch erscheint alles Höhere allem Niederen. Der Mensch nimmt immer mehr an Lächerlichkeit zu, das darf als ausgemacht gelten. Ein Mensch aus der Zeit der Sachsenkriege würde sich zweifellos über einen modernen Europäer den Buckel volllachen. Aber wir machen es ja selbst ebenso. Wir haben gegenüber allen Fortschritten

des menschlichen Geistes, solange sie noch nicht dem breiten Durchschnitt der menschlichen Gehirne entsprechen, das heißt: solange sie noch nicht von der Mittellasse eingeholt sind, etwa dieselbe Haltung wie der Bauer aus den „Fliegenden Blättern“, der sich über die Einrichtungen der „verrückten Stadtteut“ nicht genug lustig machen kann. Wir pflegen alles Vernünftige gerade erst in dem Moment ernst zu nehmen, wo es eigentlich nicht mehr ernst zu nehmen ist, in dem Augenblick nämlich, wo es eingelebt ist, was aber ganz dasselbe bedeutet wie: ausgelebt.

Die Infinitesimalrechnung, der die moderne Naturerkenntnis ihre wertvollsten Aufschlüsse verdankt, ist auf dem Widerspruch aufgebaut, daß eine „unendlich kleine Größe“ das eine Mal vernachlässigt wird, denn sie ist ja unendlich klein, und das andre Mal zu normalen mathematischen Operationen benützt wird, denn sie ist ja eine Größe. Nun lege man einmal einem Volksschullehrer diesen Gedankengang vor. Er wird entsetzt sein und alles für baren Unsinn erklären, und er hätte auch von seinem Standpunkt, nämlich dem der niedern Mathematik, vollkommen recht. Aber die gesamte höhere Mathematik und Mechanik beruht eben auf diesem Nonsens.

Solcher „höhere Blödsinn“ ist der Hebel jedes geistigen Fortschritts.

Würzburg im Taumel / von Alfred Richard Meyer

Der Fasching hob seinen flirrenden Reigen,
durch Gassen stob die Konfettischlacht,
die Sehnsucht hatten die girrenden Geigen
heißer und weißer zum Glühen entfacht.

Und Rinderlippen, die niemand noch küßte
denn ihrer Mutter zärtlicher Mund,
flammten wie Blumen, und blühende Brüste
reckten ihr Rösschen im Warchenthemd wund.

Da harrten viel bunte Bänder und Schleifen
heimlich kokett der lösenden Hand,
und um den Mund lag ein listiges Pfeifen,
gestern war kaum ihm sein Rehrreim bekannt.

Und einß dieser dummen und lieben Dinger
warf mir der Rosenmontag ans Herz.
Wie bettelten, buddelten ihre Finger
gleich durch mein Haar nach der Abfuhr-Terz!

Ich trug sie nur so durchs Walzergetriebe,
Geschiebe, Gefusche, Gefusche, Gefreisch.
Und doch sprach kein Mund ein Wörtchen von Liebe,
biß stumm ins blühende, glühende Fleisch.

Der Droschke schwankendes, rohes Geratter
schloß unsre erste Seligkeit ein,
um deinen Blondkopf verblaßte ein matter
Mondstrahl den goldenen Heiligenschein.

Mein Zimmer! Im Ofen knisterts von Funken.
Noch stehst du weiß wie ein Marmorbild,
doch schon bist du lachend niedergesunken,
wirbelst dich, wirbelst dich, jauchzend wild.

Wo saß ich das Glück der silbernen Glieder?
Dein rotes Blut blüht rauschend sich frei
und springt und schwingt seine rasenden Lieder.
Tränen? Du! Dann dein gellender Schrei!

Hell klingt auf der Saite meiner Guitarre
gedämpfter weiter der wehe Ton,
wie wenn er mich gar bedeutungsvoll narre:
Eben empfing sie von dir den Sohn!

Der Flut folgt die Ebbe, Küssen das Träumen.
Im Ofen ging längst das Feuer aus.
Da Dämmerung rot anfängt Dächer zu säumen,
leis kommts an mein Ohr: „Ich muß jetzt nach Haus!“

Der Abschied so hastig, gehezt, fast häßlich.
„Auf Wiedersehn?“ Und der Schlüssel klirrt.
Wie Hyantali die Morgenluft gräßlich
giftig tiefblau und bläulicher wird.

Mich fröstelt. So kalt und fahl und so ärmlich
des Bettes Kissengebirge steht.
Aus jedem zermühlten Faltenwurf wärmlich
Düften und Form deines Leibes noch weht.

Ein Taschentuch gleißt da mit Spitzenborte.
Ich lese in mephistophelischem Hohn
und dennoch gerührt die gestickten Worte:
„Zur ersten heiligen Kommunion!“

Aus Arabesken des gleichen Titels, die bei A. R. Meyer in
Wilmerdsdorf erscheinen.

Zwei Schauspiele / von Herman Bang

Der letzte Aufsatz, den der Dichter für die „Schaubühne“ geschrieben hat.

1. Augen der Liebe

Dieses Schauspiel von Johan Bojer ist bisher in Deutschland unbekannt geblieben. Aber der Tag wird noch kommen, wo die großen Darstellerinnen des Kontinents nach der Hauptgestalt dieses Schauspiels greifen werden, als dem seltenen und köstlichen Mittel zur vollen Entfaltung ihrer Seele.

Für den Liebenden ist die Geliebte stets und ständig schön. Das ist der einfache Gedanke der Dichtung. Aber auf seiner Basis ist ein echtes Drama aufgebaut worden.

In einem an den äußersten Schären gelegenen Fledchen herrscht der Meeder Bed wie der König in einem fernen Thule. Seine Hand ist hart gewesen und sein Wille barsch. Die Fischer, seine Leibeigenen, haben ihn gefürchtet und unter seiner Peitsche schwer geschafft.

Aber daheim in seinem Hause wuchs ein kleines Mädchen auf, das lernte ihn beugen, wie man die schwanke Gerte beugt. Es ist Ovidia, die Tochter des einsamen Wittwers. Sie beugt des Vaters Willen und Sinn, und wie die Jahre gehen, lehrt sie ihn, mit ihren Augen zu sehen und der Welt mit ihren Lippen zuzulächeln. Sie kleidet Heim und Kirchspiel, Boote und Häuser, ihre ganze kleine Welt in die lichten Farben ihres Herzens, und zehnfaches Glück keimt und wächst im Widerschein ihrer Güte.

Im ersten Akt sieht man die lichte Welt, die Ovidia geschaffen hat. Eine Welt ohne Wolken, in der ihre reine Jugend herrscht. Eine Welt des Lachens und Lächelns und des Sommers. In der ganzen nordischen Literatur gibt es nichts Schöneres als dieses sonnenglikernde Bild von Reinheit, Jugend und Glück. In seiner Mitte steht Ovidia, zwanzigjährig, an Seele noch ein Kind, an Gemüt eine Fee mit dem Glückszweiglein in der winkenden Hand. Und die Jugend Norwegens selbst huldigt ihr.

Sie war heute Nacht zum Ball. Leise trällernd tanzt sie durch das Zimmer, während sie ihren Vater neckt und führt. In ihrem Kopf singen alle Erinnerungen von heute Nacht, und die Erinnerung an Ihn.

Da ertönt Hufschlag. „Das sind sie“, ihre Tänzer von heut Nacht, und sie haben Blumen in ihren Sätteln.

Und Er ist unter ihnen.

Die jungen Offiziere haben sich auf ihre Pferde geworfen, und in Gala sind sie ihr gefolgt. Jetzt streuen sie Ovidia Rosen zu Füßen.

Sie kamen, um ihr zu huldigen, aber auch, um Abschied zu nehmen. Denn morgen sind sie fort. Norwegen wurde ihrem Tatendurst zu eng, und sie ziehen in einen fremden Krieg. Ovidia verspottet scherzend ihren Uebermut — während ihr Herz schon halb erobert ist.

Des ganzen Nordens Sommer-sonne ist über diesem schönen Wilde festgehalten. Aber im nächsten Akt ist es Winter.

Das Haus des Reeders ist abgebrannt. Das Feuer entzündete sich so plötzlich, wie es in altem Holz eben aufflackert. Doch wurden alle gerettet — mit Ausnahme Ovidias. Freilich, auch sie wurde gerettet. Aber wie? Mit Brandwunden, das schöne Gesicht verheert, entstellt wie ein Wechselbalg, eine Zielscheibe des Mitleids und Spottes.

Eines Tages zeigte Ovidia sich an ihrem Fenster, und die Knechte auf dem Hofe, die sie sahen, brachen in ein Gelächter aus. An einem andern Tage verließ sie die Wohnung, und die Kinder liefen ihr aus dem Wege. Seitdem hat sie sich im Dunkeln und hinter einer Maske verborgen, sich mit ihrem Jammer eingeschlossen. Und das Glück des Kirchspiels ist mit ihrem Lächeln gestorben. Vengstlich lauscht das Haus Ovidias halb wahnsinnigen Klagen.

Da lockt der Prediger sie aus ihrer Kammer heraus. Er hat eine Botschaft für sie. Stumm, ihr entstelltes Gesicht mit den Händen bedeckend, unbeweglich über ihren eigenen namenlosen Jammer gebeugt, hört Ovidia den ersten Worten des Predigers zu. Halb irrsinnig vernimmt sie mit ihren gequälten Ohren das Gelächter der Menschen aus jedem Winkel. Aber der Prediger richtet seine Botschaft aus. Es ist ein Gruß von ihm, der in den Krieg zog. Auch ihn ereilte das Schicksal. Ein Säbelhieb quer über die Stirn raubte ihm das Augenlicht. Doch in seinen Fieberphantasieen erblickt er vor seinen erblindeten Augen die strahlende Tochter des Reeders, die seine Wunden pflegt. „Gut, daß er blind wurde“, antwortet Ovidia. „Weshalb gut?“ „Dann kann er mich niemals sehen — und nicht die andern schönen Frauen auf der Welt.“

Der letzte Schlag verhärtet Ovidias Seele: sie gab allen, und jetzt lohnen sie ihr mit Hohn; sie machte sie alle reich, und jetzt flüchten sie vor ihr, der Armen; und der, den sie liebte, wurde getroffen wie sie.

Da erwacht der alte Sinn des Vaters in ihrem Innern, und sie wird grausam. Weshalb soll sie allein elend sein? Weshalb sie allein gequält und zertreten? Weshalb sie allein vom Schicksal verraten und verlassen? Sie spendete Sonnenschein — jetzt soll Sturm von ihr ausgehen. Sie schuf Glück — jetzt will sie Qual schaffen. Hat ihr Vater mit Ruten gezüchtigt, so will sie die Menschenrücken mit Skorpionen züchtigen. Herr ist sie, und sie wird die Zügel führen, daß das Blut aus den Mundwinkeln springt.

Dies ist der zweite Akt. Er ist bis zum Rande gefüllt mit der ganzen Verzweiflung eines Menschenwesens. Ovidias Klage und Haß erinnern in ihrer Ausdrucksweise an die antike Tragödie selbst.

Wenn wir dem Aeder und seiner Tochter wieder begegnen, ist ein Jahr verstrichen. Es ist eine Sommernacht an einem west-nordwestischen Fjord.

Verhärtet in ihrem Troß, hat Ovidia auf ihre eigene Schreckensherrschaft in Heim und Kirchspiel gestarrt und sie fortgesetzt. Dann begegnete sie dem Erblindeten, und er, der nichts weiß und nichts sehen kann, sieht sie mit seinen blinden Augen noch wie damals — jung und schön und gut, Glück spendend bei jedem Schritt. Seine anbetenden Worte treffen ihre zerquälte Seele wie die Berührung von Brennesseln, während sie, zum ersten Mal besänftigt, ihn zu trösten sucht, der es wehmütig beklagt, daß er nie mehr das Licht des Himmels schauen soll.

Dieses Gespräch, ein Hochgesang der Liebe, gehört mit seiner schmerz erfüllten Wehmut zu dem Schönsten, was die gesamte Poesie besitzt. In ihm ist der Höhepunkt der Dichtung erreicht.

Die Auflösung des letzten Aktes, der von herbstlicher Schönheit ist, bleibe der Aufführung vorbehalten. Denn der Siegeszug dieses Schauspiels muß einmal beginnen.

Im Norden war es Betty Nansen, die Ovidia ergriff und sie zum größten Triumph ihrer Laufbahn machte. Sie erfüllte die Mannigfaltigkeit der Gestalt mit der Mannigfaltigkeit ihrer eigenen Seele, und sie stieg vom letztenummer bis zum letzten Jubel des Herzens.

Agnes Sorma klagte einmal, daß es keine Dichter mehr gebe. Hier wäre eine Rolle für sie. Sie sollte nicht zögern. Hier wäre eine ganze Menschenseele von einer Beseelten zu erläutern.

2. Agnete

Ich werde nicht müde werden, von Amalie Skram's Schauspiel zu reden, bis es seine Darsteller in Deutschland gefunden hat. Es hat schon jahrelang in einer Art Bearbeitung von Hartleben vorgelegen (die auch, ein einziges Mal, in Berlin gespielt worden ist). Aber diese Dichtung darf nicht bearbeitet werden. Hier gilt wahrlich das Wort: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben“, und wer Dichtungen aus solchem Guß in einer andern Sprache wiedergibt, hat das Original bis auf das letzte Komma nachzudichten.

Amalie Skram ist in der germanischen Welt ziemlich unbekannt geblieben. Entschieden zu Unrecht. Jeder einzelne in der Reihe ihrer Romane ragt als Meisterwerk der nordischen Erzählkunst empor und steht unendlich hoch über dem größten Teil der Mittelmäßigkeit, die allzu fleißige Uebersetzer emsig über die dänische Grenze hinausgeschickt haben. Die Mannigfaltigkeit ihrer Beobachtung wird völlig von der männlichen Kraft ihrer Darstellung beherrscht. Mindestens müßte ein später europäischer Ruhm ihr zu frühem Grab erreichen.

Für die Bühne dachtete sie nur ‚Agnete‘.

Das Schauspiel wäre wohl schon längst auf die Bühnen Europas gedrungen, hätte nicht die abschreckende Eigenart der Hauptgestalt andre Darstellerinnen ebenso abgestoßen wie sogar die Duse. Denn Agnete stiehlt.

Sie stiehlt nicht für ihre Eltern, die Not leiden; nicht für ihre Kinder, die frieren; nicht für den Mann, den sie liebt.

Sie stiehlt jahrelang und systematisch, um selbst leben zu können, um angezogen zu gehen wie die andern, um Theater besuchen zu können wie die andern, um zu existieren wie die andern und mit den andern verkehren zu können. Sie stiehlt ganz einfach, ohne Umstände, aus den Taschen ihrer Freunde und den Geldbörsen ihrer Freundinnen. Es ist ihr Erwerb wie jeder andre Erwerb. Und er erscheint ihr lange nicht so unverantwortlich, wie mancher andre bürgerliche Erwerb.

Da trifft sie den Mann wieder, den sie lange Jahre geliebt hat. Er ist der einzige, den Agnete in ihrem ganzen Leben überhaupt geliebt hat. Jubelnd erkennt sie, daß auch er sie immer geliebt hat, und sie begegnen sich im Uberschwang ihrer Gefühle.

Da fragt er sie plötzlich: „Über wovon hast du gelebt, Agnete?“

Diese Frage trifft sie wie der weiße Blitz. Sie, die alle belogen und betrogen hat, kann diesen Einzigen nicht belügen — ihn, den sie liebt. Und mit der Gewißheit, ihr Glück im selben Moment zu verlieren, in dem es gewonnen ist, gesteht sie ihm alles.

Wer diesen Auftritt nicht kennt, kennt nicht eine der am mächtigsten und am tiefsten wirkenden Szenen, die das moderne Theater besitzt.

Es hat den Anschein, als ob der Liebende auch dies verzeihen wird. Er geht, und seine Worte haben ihr vergeben. Aber seine Ueberzeugung lag nicht in seinen Worten.

Und im letzten Akt des Schauspiels hat Agnete ihn Tag für Tag vergeblich erwartet. Sie erwartet ihn ruhelos und in einer Angst, die sie schon zu einem Schatten erbleichen machte. Ihre Adern haben kein Blut mehr, und ihr Gehirn hat keinen gesunden Gedanken. Sie hofft nicht mehr und hofft doch — zu jeder Hoffnung bereit.

Da kommt er, und bei seinem bloßen Anblick erkennt sie, daß alles verloren ist; daß sein bürgerlicher Sinn ihm nie gestatten wird, zu verzeihen, was zu verzeihen sein Herz sich vielleicht ewig sehnen wird — sie sieht, daß er für sie verloren und ihr Leben zerstört ist.

Und nachdem sie mit seiner Liebe ins Gericht gegangen ist, die der Probe nicht gewachsen war, schickt sie ihn fort, um selbst allein zu bleiben und dorthin zu gehen, weit nach Norden, wo der Tag kurz und die Nacht lang ist.

Diese Auftritte sind von sublimier Größe.

Hoch erhaben über den bürgerlichen Gesetzen, die sie verletzt hat, wird Agnete von der einfachen Kraft ihres Gefühls emporgetragen,

gleichsam auf einen Sockel gestellt. Dieses Weib, das eine einfache Diebin war, wird tragisch und sentimental. Im Norden führte Betty Mansens Auffassung vom Wesen der Liebe sie dieser Rolle in die Arme, die der letzte Ausdruck dessen werden mußte, was sie verkünden wollte: daß die Liebe, die alles gibt, alles fordern darf. Auch die letzte Verzeihung.

Aber überall in der germanischen und slavischen Welt wird es Darstellerinnen geben, die sich der Gestalt Agnetens bemächtigen und sie all denen verständlich machen müßten, die von der Kunst vor allen Dingen das Eine verlangen: daß sie uns die tiefen und unsäßlichen Geheimnisse der Menschenseele offenbare und an ihnen teilnehmen lasse.

Deutsch von Ida Anders

Don Juan / von Robert Walser

Das Theater war vollbesetzt. Das Zeichen zum Beginn der Vorstellung ertönte. Der Vorhang ging in die Höhe. Nein, vorher tönte schon das Orchester mit seiner Overtüre, und jetzt erst ging der Vorhang in die Höhe, und Don Juan, der Verführer der Frauen, trat auf, und gar nicht lange dauerte es, und so zog er seinen Degen und rannte ihn dem schwächlichen Gegner in den Leib. Dies war der arme alte Vater, worauf nun, unter einem überaus melodiosen Geschrei, das einem das Herz zerriß, die Tochter herbeieilte, um am Leichnam des Erschlagenen niederzustürzen. Hierauf sang die verzweifelte Frau ein so schönes, in die höchsten Schmerzen steigendes Klagelied, daß den Hörern die Tränen in die Augen treten mußten. Und so wogte der Inhalt der Oper auf und ab, und Lichter schossen aus der Finsternis blendend hervor, und Geister tauchten, zum Entsetzen derer, die sie sahen, auf, und Augen wurden naß, und frevelhafte Worte wurden ausgesprochen, wobei die Musik bald zu tönen aufhörte und bald wieder mit Gesang und Klang von neuem einsetzte, um jedes Ohr zu bezaubern. Die Ohren, die das alles hörten, wurden von der Musik verwundet, um gleich darauf wieder, nur von einem neuen Strom von Musik, geheilt und erlöst zu werden. So wechselten der Tod mit dem Leben, die Erschöpfung mit der Erquickung, die Verwundung mit der Gesundung ab, und Bilder taten sich vor den Augen der Zuschauer auf, die sie, so sagten sie sich, nie wieder würden vergessen können. Die wunderbare Musik tröstete und beengte alle Seelen, betörte und beglückte alle Herzen. Und der schöne, edle, volltönende Gesang glich dem glücklichen Kind, das getragen und gehoben wird von den Armen der vielleicht noch viel glücklicheren Mutter. Und so strömte und loderte es gleich einer überanmutvollen, schreckenerregenden Feuersbrunst, und gleich einem in sich selber tosenden und in die Schlucht hinabstürzenden und brüllenden wilden Wasserfall. Dann

wieder war es ein stilles, kaum hörbares Seufzen. Einige Zeit lang glich es einem süßen, liebevollen Anmut-Geriesel oder wohlthuendem Schneegeästöber. Dann schien es zu sein, als regne es leise auf Dächer herab, worauf wieder ein gereizter gewaltiger Löwe zu brüllen schien, so daß Furcht und Schönheitsempfinden miteinander kämpften. Und immer war es getaucht in silberne, milde Mondesgroßartigkeit, daß man meinte, nicht ein Mensch, sondern ein himmlischer, erdenunabhängiger Engel müsse das alles erfunden und gemacht haben. Man dachte überhaupt, weil das Ganze eine so schöne Schöpfung war, nicht an eine Schöpfung, denn man hatte zu viel mit dem Bewußtsein des Genusses zu tun. Jagdhörner, Waldbhörner klangen zwischen den Flöten, Klarinetten und elegischen Geigen, daß ganze rauschende, uralte Eichen-, Buchen- und Tannentwälder sich vor der Seele und vor dem musikdurchschauenden Auge aufstauten. Und dann, was war dann? Dann, und so kam ja die herrliche, gnaden- und tonüberströmte Verzeihungsszene, wo die liebliche Zerline ihren Gatten um Verzeihung des Fehltrittes bittet, die gewährt wurde unter einem unsagbar schönen Gesang, wobei sie beide singen, die Verzeihliche sowohl wie der liebe gute Verzeihende. So versöhnten und verziehen sie sich, und man wußte gar nicht mehr wo man war vor lauter Schwelgen und Träumen in wehmuthvoll-empfindungsvollen Rätseln. In den Logen und Parketten schauten sich Gatte und Gattin, Bruder und Schwester, Freund und Freundin, Sohn und Vater, Tochter und Mutter in die Augen und nickten mit den gedankenvollen Köpfen. In einer Loge, wie in einem Lusthaus oder wie in einem Tempel, saß eine schöne Frau mit großen, schwarzen, leidenschaftsdurchglühten Augen, die sich nicht verwinden konnte, eine Bewegung zu machen, als wolle und müsse sie an den sterblich schönen und süßen Tönen franten und sterben, um im Schönheitsgenuß zu endigen. Und so vielleicht noch allerlei andere, weniger bedeutsame Personen. Oskar, der finstere Oskar, der Held der Epoche, in der er lebte, lehnte an einer goldenen Säule, und er mußte schaudern vor den Gewinnstüchtigkeiten und Schlechtigkeiten des Lebens, das er führte, da er so himmlisch Schönes und Wohl lautendes hörte. Doch er verzog keine Miene seines harten Gesichtes, und er rührte kein Glied seines schlanken, wie aus schmiegsamem Eisen gebauten Körpers. „Komm auf mein Schloß, mein Leben“ — so sang der verwilderte Kerl mit dem rabenschwarzen Bart im Wüstlingsgesicht. Doch wir scheinen vergessen zu haben, zu sagen, wie eine Dame, ganz in schwarz gekleidet, mit nicht endenwollendem Gram- und Schmerzgesang aus dem Hintergrund der Welt an das Licht hervortrat. Zuletzt, als alles nichts half bei dem Verworfenen und Verderblichen, öffnete sich feurig rot der Höllenschlund und verschlang den unverbesserlichen Bösewicht mit Gepolter, Gefrach und Geknatter. Die Musik spielte noch einige nachtragende Töne, und auf einmal war

alles mäuschenstill, der Vorhang fiel nieder, und das Publikum ging nach Hause. An diesem Abend machte Oskar die Bekanntschaft der schönen Gräfin von Erlach, die die Männer liebte, um sie zu vernichten. In der Folge wußte er sich aber den schrecklichen Einflüssen dieser Frau zu entziehen, wozu ihm die näher mit den Dingen Vertrauten gratulierten.

Selbstmord / von Claus Ungewitter

Rarl Friedrich B., Charakterspieler von gutem künstlerischen Ruf, kaufte sich eines Tages einen Revolver, um seinem Leben ein Ende zu machen. Selbstmordabsichten eines Schauspielers sind nicht immer ernst zu nehmen. Allabendlich ist er zum Erleben komplizierter und stark akzentuierter Geschehnisse gezwungen, und der gedrängte Rhythmus der Bühne läßt sein Gefühl auch außerhalb des Theaters nicht frei. Karl Friedrich B. hatte aber wirklich ein Erlebnis, das auch Naturen von stärkerer Selbsterfahrung bezwungen hätte. Als Jüngling war er von fantastischen Idealen erfüllt gewesen. Sein Ehrgeiz erstickte sie mit kalter Härte, als das Leben ihn fest umfaßte; und aus einem verträumten Frauenanbeter wurde ein überlegener Genießer. Jetzt auf einmal hatte er ein Weib kennen gelernt, vor dem er völlig ratlos war. Alles, was seit seiner Jugendzeit tot in ihm war, was er längst vergessen hatte, war wieder lebendig. Irgendwie hatte es fortgelebt und wurde ein Explosivstoff, den jene entzündete. Sie war ihm das, was ein Neurologe die Erfüllung der spezifischen Liebesbedingungen nennt. Ihre Wirkung wäre eine andre gewesen, wenn sie zehn oder zwanzig Jahre früher ihm begegnet wäre. Jetzt aber war die Folge, daß er Scham vor sich selbst empfand, und daß sein Gefühlsleben ein tumultuarisches Durcheinander wurde, über das er nicht mehr Herr zu werden glaubte, so daß er sich einen Revolver verschaffte, um Selbstmord zu begehen.

Planlos irrte er umher, ohne seine Absicht auszuführen. Irgend ein sentimentales Gefühl hielt ihn immer wieder zurück, wenn er die Waffe ansehte. Einmal fand er einen Platz, der auf ein zynisches Verlangen nach stimmungsvoller Umgebung besondere Anziehung ausübte. Eine von Pappeln umgebene Wiese mit einigen Weiden und einem kleinen Wasser. Dann sah er Menschen aus einem entfernt gelegenen Hause herauskommen, erst Erwachsene und nach diesen eine Schar Kinder. Er vermeinte deren Geschrei zu hören, und obwohl ihn niemand beobachten konnte, steckte er die Waffe wieder ein.

Er stand vor einer großen alten Kirche, als die Glocken läuteten und viele Menschen hineingingen. Willenlos folgte er. Er befand sich unter der Orgelempore und hatte vor sich das unermesslich hohe Schiff. Großer Gottesdienst fand statt. Von tausend in stiller Inbrunst zit-

ternden Herzen stieg das Licht weit hinauf und löste sich unter den Spitzbögen mit astralem Schimmern in Dunkelheit auf. Die Heiligen blickten durch die Fenster in seliger Verzüdung, und scheu kauerte die dichtgedrängte Menge in den Bänken. Die Orgel begann ein leises Präludium, das aus irgend einer Ferne kam. Plötzlich erdröhnten ekstatisch hallende Akkorde, und Menschen und Boden und Mauern wurden zu einer gewaltigen Tonmasse, die flutete und ebhte wie das Meer.

Karl Friedrich B. stand noch immer an derselben Stelle. Zwei kalte Hände drückten seine Gehirnmasse fest zusammen, wie der Bäcker eine Semmel, welche die Hefe zu stark hat aufgehen lassen. Nichts konnte sich in seinem Kopf bewegen. Es war ihm, wie bei einem unangenehmen Rausch kurz vor der Bewußtlosigkeit. Aber auf einmal reagierte es in ihm wie bei feinnervigen Menschen vor einer Gewitterdetonation. Etwas wird den Bann sprengen, und in wildem Taumel wird er seine Qualen herausswürgen.

Die Orgel bricht ab, und alles ist ruhig. Vom Altar spricht eine leise schlichte Stimme. Jäh wird Karl Friedrich B. nach vorn gerissen. Der plötzlich still und leer gewordene Raum saugt ihn in sich hinein. Einen Moment beugt er sich vor wie jemand, der am Rande einer steilen Höhe in die Ferne späht. Dann heben sich die Arme vom Körper ab, und er stürzt fort, durch die Bankreihen hindurch, bis er den Pfarrer im langen schwarzen Talar vor dem Altar stehen sieht. Zwei feierlich brennende Leuchter ziehen aus dem Dunkel ein Kreuzfig heraus und lassen es über den geweihten Silbergeräten seltsam schweben. Auf dem weiten freien Chor wirft der Schauspieler sich zu Boden und verkrampft Lippen und Glieder, um noch an sich zu halten. Er fühlt, wie jene Stimme ihn leise berührt und erst nachher zu den Vielen im großen Raum geht, und er zieht sich fest zusammen wie ein Kind, das etwas Häßliches begangen hat, nicht weiß, wie es sich hat beschämen können, und von der Mutter trotzdem gestreichelt wird. Dann wird ihm bewußt, daß sich tausend Augen auf ihn richten, und er biegt sich in exhibitionistischer Lust.

Der Pfarrer kehrt in die Sakristei zurück und bedeutet ihm, zu folgen. Als dieser den karg ausgestatteten Raum betreten hat und sich mit jenem allein befindet, schwinden die letzten Hemmungen und zu wilden taumelnden Sätzen, vollgepfropft von Phrasen, die ihm das Bewußtsein, in einer Kirche vor einem Pfarrer zu stehen, assoziiert, focmt sich ihm eine Tirade über Sünde und Reue, Buße und Erlösung, Selbsterniedrigung und Erhöhung, Kreuz und Himmelfahrt. Indem er seine Stimme hört, erwacht der Schauspieler in ihm, und die Selbstbeobachtung und Selbstkorrektur, über die er auch in den leidenschaftlichsten Momenten der Bühne verfügt, beginnen zu funktionieren. Er wechselt die Rhythmik der Sätze, kreszendiert geschickt

und wird wieder leiser. Das, was er wirklich ist: ein zerrütteter Mensch, der in seinen Gefühlswirrwarr keine Ordnung bringen kann, spielt er. Nicht schlecht, und auf der Bühne hätte er vielleicht großen Erfolg gehabt. Dem Pfarrer haben schon oft Menschen ihr Herz ausgeschüttet, um Ruhe vor Gewissensqualen zu finden. Als ethisch sensibler Mensch hat er sich ein feines Gehör für den Unterschied von Pathetik und Natürlichkeit erworben. Karl Friedrich B. widert ihn. Er fühlt, daß dieser sich an sich selber weidet und seinen Ausbruch virtuos auskostet. Er weiß, daß er ein bekanntes Theatermitglied vor sich hat, und in seinem Unwillen, daß dieser, der durch ihn mit seinem Gott reden will, sich in solcher Weise gibt, entfährt ihm, obwohl er es gleich darauf lieber nicht gesagt hätte, das Wort: „Schauspieler!“

Auf Karl Friedrich B. wirkt es, als ob ihm mit einem feinen Stilett die Gehirnmasse quer durchstoßen wird. Er gibt keinen Ton von sich, schließt nicht den schon geöffneten Mund, schiebt die Lippen vor, starrt auf den fein ausgearbeiteten leidenschaftslosen Kopf des Geistlichen, reißt den Revolver heraus und schießt sich in die Schläfe.

Rundschau

Froboese

Wie wenig wissen wir vom andern! Nur die Kunst verrät zuweilen etwas. Die ‚Wirklichkeit‘ führt stets irre.

Der Schauspieler Willi Froboese hat sich auf der Fahrt zur Jagd in der Eisenbahn mit seiner Jagdflinte erschossen.

Als ich anfang, Theaterzettel zu lesen, spielte in Barnabs ‚Tell‘ zu Herrn Suskes Gehler ein Willi Froboese Rudolf den Harnas, im Berliner Theater. Das Talent des Anfängers muß aufgefallen sein, denn wenige Jahre später spielte er im Schillertheater den Gehler selber. Aus dieser Zeit sind meine ersten Erinnerungen an den Schauspieler. Er stand in Grillparzers ‚Traumstück‘ als ‚Mann vom Felsen‘ auf der Brücke: im braunen Mantel blaß und hager, mit einem geisterhaft rollenden

Ton, mit großen, winkligen Geſten — ein Spuk, ein Todesgrauen. Und er war bei Grabbe der Don Juan, dem die Statue auf dem Kirchhof spricht; und er warf in wüstem Troß und Todesgrauen sein „Lustig! — seltsam!“ durch die Zähne, die Hand zerrieb einen Druck auf der Brust, der Nacken flog zurück, und der Ton mischte Gelächter und Angstschrei — unvergeßlich.

Für diese starke, nervös brutale, phantastisch wilde Kraft fand keine berliner Bühne ersten Ranges Raum. Froboese ging auf viele Jahre ans dresdner Hoftheater. Einmal gastierte er als Satan in Adolf Pauls ‚Teufelskirche‘ bei uns: man sah, daß manches wild und schrill und roh geblieben war in der Kunst dieses Darstellers, daß ihm die Erziehung einer planvoll großen Regie fehlte — aber

Kraft und Geist war noch die Fülle da, und wieder das Phantastisch-wilde, das Grimmigwüste, Spukhafte.

Endlich nach zehn Jahren kam Froboese wieder nach Berlin: er sollte Bassermanns Nachfolger werden — und wurde es nicht. Der physiognomielosen Natürlichkeit eines andern blieb dieser Platz vorbehalten. Froboese, der selbst eine Natur war, die hundert Dingen ein eigenes neues Gesicht gegeben hätte, erhielt an dieser Stätte des stumpf gewordenen Konserwatismus nicht Raum. Er hätte bei rechter Leitung viele Bassermannsche Rollen bei vollem Leben erhalten, er hätte persönliche neue Aufgaben lösen können — er erhielt Abfall, zweite Besetzungen und Chargen. Nur gelegentlich einmal — als geiergleicher Gläubiger bei Eulenberg, als stumpf-brutaler Bankier bei Schnitzler — blickte von fern etwas durch von der dunkelfeuerigen Masse des Talents, das hier brach lag. Schließlich mußte er die Hoffnung, in Berlin durchzubringen, aufgeben — er schloß, sichtlich ungern, nach Weimar ab.

Gleichwohl schien er fröhlich. Denn um diese Zeit lernte ich ihn kennen in der 'Wirklichkeit'. Er sollte in einer Aufführung, die ich leitete, Kleists Amphitryon spielen; er kam, auf ein Telegramm seiner Frau, von der Jagd heim — aber wir wurden nicht einig. Daß er den Amphitryon nicht spielte, schien ihm wenig Kummer zu machen; aber daß ihm über diese Unterhandlung ein lange und sorglich aufgespürter Hirsch durch die Lappen ging und beim Nachbar abgeschossen wurde, das hat er mir nie verziehen. Ein Prachtthier! Ein Ich-weiß-nicht-wieviel-Ende!

Er hielt es mir noch grollend vor, als wir uns das letzte Mal trafen. Vor wenigen Monaten trafen, in einem Theater; aber er sprach nicht viel von Kunstsachen. Er war gleich bei seiner Jagd und erzählte gut und reichlich von Hirschen und Hunden, Wald und Wiesen und tausend Schlichen des edlen Weidwerks. Das schien ein fester Kerl, der ganz jenseits von der Problematik seines Berufs sich einen zuverlässig hellen Grund zum Leben wußte. Der robuste, etwas brutale Zug, den man vom Theater her kannte, schien hier alles Dämonisch-Phantastischen entkleidet; etwas von der gesunden, selbstverständlichen Lebensbeherrschung eines pommerschen Junkers mit wenig differenzierten Nerven und widerspruchsfreiem Bewußtsein schien in diesem Manne. Im falschen Licht der Wirklichkeit.

Und nun hat er die Tat des bewußtesten Widerspruch gegen das sich selbstverständliche Leben getan. Mit seiner Jagdflinte hat er sich erschossen. Die Journalisten werden hundert 'Erklärungen' bringen; all diese Lebensdinge reichen nicht in den tiefsten Kern, aus dem der Tod eines Menschen wächst. Jedes Äußere kann zu hundert Enden geführt werden; aber die Kraft, die hier zum Tode sende führte, saß tief innen. Und nach dem ersten törichten Staunen über diese Tat des passionierten Jagdjunkers stieg mir das alte Bild des Künstlers Froboese wieder hoch im wahren Rampenlicht: der gespenstische Mann vom Felsen. Da begriff ich, daß wohl von jeher etwas in ihm war, was sich dem Grauen, der Nacht und dem Tod willig zuwandte. Eine übersinnliche Brutalität, ein wilder Lebenshohn.

Die ‚Wirklichkeit‘ führt stets irre. Nur die Kunst verrät zuweilen etwas. Wie wenig wissen wir vom andern! Julius Bab

Scarron Franz Blei

Daß der Doktor Blei dem Jahre Neunzehnhundertzwölf entlieh in einen Abend der Reprise von Carl Sternheims ‚Jose‘ (so ganz er in eine Kirche hätte stürzen können, außer Atem vor die dunkelste Madonna, ins Kloster sich retten, in den Urwald, in einen Versuch) —: nicht alle Fauteuils der Kammer Spiele fühlten Anspruch und Bescheidung solcher Begebenheit. Auch den Wendepunkt Balmy, Siebzehnhundertzweiundneunzig, wußte nur Einer: der aus der französischen Campagne deutsche Prosa machen würde. Es gab der Doktor Blei die Rolle des Scarron: eines vornehmen Literators und Wollüstlings, Bildung gefällig und unternehmend, der eine junge Bürgerin betäubt durch die Süße seiner Wallungen und von der Vereiten weg sich lenken läßt durch geistige Besorgnisse und, spät, hinsinkt anbetend vor dem Lager einer Dirne. Dreier Zeitalter Stilgeheimnisse ließen sich abziehen aus den Verdampfungen dieses entsagenden Lustspiels, und nachweisen an der Leistung des Doktors Blei alle exercitia spiritualia der Menschheit um innerliches Leben, um Rausch, um Gott. „O wenn man nie nötig hätte, zu essen, zu trinken und zu schlafen; sondern nur die geistigen Erfrischungen der Seele wären, welche (ach!) selten genug wir verkosten“, das ist ein Schrei des Thomas von Kempen, des unendlich Klugen. Nicht: aus sich herausgehen, nur in sich gehen; in

der Verkleidung bunt, trozig, sehr bewußt der sein, der man ist; eigenes Wesen gieriger schlürfen; innerste Farben, Linien, Zierden darstellen im Tempel; einen erdachten Abend durchstäuben mit seiner Ornamente Quintessenz, o: lustig entrückt der Repräsentantenkolonie ‚Deutsches Reich‘ — das war dieses Spielers Wille und Vorstellung. Wie lächelnd bedeutend er sich in die Novelle schmiegte! Welche Bewegungen er wagte! Dieses wagte er: die schwanke, die gefährdete Vollkommenheit; die reizenden Herausforderungen des romantischen Geschmacks; die geheimen Lüfte subtiler Egozentrität; o: die Sophrosyne des zerebralen Abenteuerers; Verdorbenheit und Zerknirschung; wirklich, auch dies: die ganz wild sich hingebende Opferung tiefer, tiefer Demut. Einmal wandte sich dieser Mann brüst von seiner Liebesaffäre weg, trat schnell, für eine Sekunde, hervor aus dem Dunstkreis von Parmabeilchen, und aufgerissene Augen starrten in die Welt, in die Vernunft, in . . . den Zusammenhang. Das war erschütternd, revolutionierend. Solche Wunder geschehen in den Büchern der ramponierten Heiligen. Von diesem Abend werden neue Erkenntnisse und große Freuden ausgehen. Nie ward das Theater so beherrscht, so behutsam vergiftet und, voll mysteriöser Höflichkeit: beseitigt. Daß der Doktor Blei des öftern auftrete —: ich für mein armes Teil weiß, das ist Bitte und Sucht etlicher, die viel wert sind. Und abgebrochen sei mit dieser Gebärde meine ängstliche, aufgewühlte, der Infektion unruhig kundige Notiz.

Ferdinand Hardekopf

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Urnahmen

Wilhelm Arminius: Heimkönig, Dramolet. Hertenstein, Freilichtth.

Georg Clemmt und Erich Brühl: Das Duell, Dreiaktige Komödie. Döbeln, Stadtth.

Julius von Rudasch: Die kleine Hexe, Dreiaktige Komödie. Berlin, Residenzth. (Ahn & Simrock).

Dario Nicodemi: Der Helmbusch, Dreiaktiges Schspl. Wien, Josefstädter Th.

Hermann Sudermann: Der letzte Dichter, Dr. Berlin, Schsplhs.

Charles Weinberger: Der Frechling, Operette, Text von Fritz Grünbaum und Heinz Reichert. Wien, Bürgerth.

Richard Wilde und C. G. von Negelein: Der Austauschleutnant, Dreiaktiges Schspl. Wiesbaden, Hoftheater.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

22. 2. Hans Huber: Der Simplicius, Oper, Dichtung von A. Mendelssohn-Bartholdy. Basel, Stadtth.

15. 3. Heinrich Böllner: Zigeuner, Zweiaktige Oper. Stuttgart, Hofth.

16. 3. Max von Oberleithner: Aphrodite, Einaktige Oper, Text von Hans Liebstöckl. Wien, Hofoper.

18. 3. Wilhelm Weigand: Psyches Erwachen, Schspl. München, Neuer Verein.

20. 3. Julius Brammer und Alfred Grünwald: Liebeskott, Schwanf. Wien, Neue Wiener Bühne.

Victor Hardung: Godiva, Dreiaktiges Dr. Dresden, Schsplhs.

22. 3. Georg Jarno: Die Marine-Güste, Operette, Text von

Bernhard Buchbinder. Wien, Josefstädter Th.

2) von übersehten Werken

Georges Courteline und Pierre Wolff: Margot kann mir gestohlen werden, Zwei Akte. Berlin, Kammerspiele.

Gabriel Trarieux: Ritterlichkeit, Dreiaktige Komödie, deutsch von Ernst Schulzinsky. Wien, Schsplth.

3) in fremden Sprachen

Alfred Capus und Pierre Veber: En garde, Dreiaktiges Schspl. Paris, Renaissance.

Zeitung und Zeitschriften

Gerhard Amundsen: Die Gartenbaukunst auf der Bühne. Bühne und Welt XIV, 12.

Paul Bloch: Kritik der Kritik. Theater III, 14.

Fritz Roehler: Theaterleben in Kairo. Bühne und Welt XIV, 12.

Willh Rath: Die Theaterfrage. Beilage der Täglichen Rundschau 61, 62, 63.

A. Tibal: Hebbel in Frankreich. Berliner Tageblatt 149.

Hans Weber: Drei Jbsenpredigten. Bühne und Welt XIV, 12.

Personalia

Neue Theaterleiter

Das Stadttheater von Colmar i. E. ist dem Regisseur Werner vom regensburger Stadttheater übertragen worden.

Der Rat der Stadt Schandau hat den Spielleiter des halberstädter Stadttheaters H. C. Greeff für drei Jahre zum Direktor des Städtischen Kurtheaters Bad Schandau gewählt.

Heinz Berneder vom berliner Schillertheater tritt zum Herbst in die Direktion des stuttgarter Schauspielhauses ein.

Engagements

Nachen (Stadtth.): Charlotte Krulle von Heidelberg 1912/14.

Berlin (Deutsches Th.): Beate Finke 1912/17.

Berlin (Komödienh.): Margarete Oberhauser von Breslau, Waldeemar Staegemann vom Berliner Schsplhs., Georg Wezel vom geraer Hofth.

Bremen (Schauspielh.): Hermann Torn von Luzern 1912/13.

(Stadtth.): Gertha Pfeil-Schneider vom Hamburger Stadtth.

Bromberg (Elbfiumth.): Ferdinand Steinhofer von Elbing, Sommer 1912.

Brünn (Stadtth.): Gertrud Meisner von Barmen 1912/14.

Cöthen (Sommerth.): Jenny Knoke von Meissen 1912.

Cottbus (Stadtth.): Hans Philipp Dthmer 1912/13.

Darmstadt (Hofth.): Katharina Jüttner von Mex 1912/15, August Krager.

Deffau (KrySTALLpalast): Hans Belusa von Meissen, Sommer 1912.

Dresden (Albertth.): Hans Belusa, Jenny Knoke von Meissen 1913/18, Alexander Starke von Saarbrücken 1913/18, Eugenie Werner.

Düsseldorf (Schauspielh.): Julius E. Herrmann vom Schauspielhaus Leipzig 1912/15.

Eisenach (Stadtth.): Felix Glogau von Meissen 1912/14, Fritz Lehden von Reiffe.

Essen (Stadtth.): Agnes Wenzhaus von Posen 1912/15.

Frankfurt a. M. (Stadtth.): Robert Müller vom Berliner Neuen Volksth. ab Herbst 1913.

Friedrichroda (Kurth.): Felix Glogau von Meissen, Fritz Lehden von Reiffe.

Gera (Hofth.): Karl Boese 1912/14.

Hamburg (Neues Th.): Rudolf Hartmann vom Ernst-Drucker-Th.

Hamburg - Altona (Vereinigte Stadtth.): Rudolf Hohberg von Graz 1912/17.

Hilbesheim (Stadtth.): Ludwig Stein-Steinegg vom Märk. Wanderth. 1912/15.

Karlruhe (Hofth.): Hedwig von Bendorf.

Kiel (Vereinigte Th.): Willy Javar vom Schauspielhaus Bremen 1912/14.

Königsberg (Stadtth.): Rup. Erke von Coblenz, Otto Janger von Greifeld 1912/14.

Lübeck (Stadtth.): Tilly Schmidt von Münster i. W. 1912/15.

Magdeburg (Zentralth.): Erich Wachs-Weeden, Sommer 1912.

Mülhausen i. E. (Stadtth.): Ludwig Christ von Heidelberg 1912/14.

Neustrelitz (Hofth.): Curt Brendendorf von Ulm, Alfred Lewis von der Kom. Oper Berlin 1912/14.

Todesfälle

Willi Froboese in Berlin. Geboren am 21. März 1864. Mitglied des Berliner Lessingtheaters.

Nachrichten

Direktor Victor Balfi vom Berliner Neuen Operntheater wird die artistische Leitung eines neuen Ausstattungs-theaters, das auf dem Grundstück des Sportpalastes in der Potsdamer Straße geplant ist, übernehmen. Der Sportpalast wird im Sommer vollständig umgebaut und in ein weltstädtisches Theater verwandelt werden. Die Eröffnung soll im Herbst dieses Jahres stattfinden.

Am ersten Mai tritt Herr Richard Hahn, ein früherer Heldentenor, in die Direktion des Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses ein, das künftig hauptsächlich Opern geben wird.

Das Berliner Neue Königliche Operntheater ist für die Zeit vom fünften April bis ersten September 1912 an die Pariser Lichtbildgesellschaft vermietet worden.

Die Direktion des Stadttheaters von Queblinburg hat das Ensemble auflösen müssen, nachdem sie die ganze Spielzeit hindurch mit großen Verlusten gearbeitet hatte.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 14
4. April 1912

Moritz Heimann / von Julius Bab

Zuweilen aber wird das Unbehagen des zersplitterten Empfindens und eine Hoffnung, wahr zu werden in einem nicht gemeinen Sinn, kam in sein Herz.“ Der Satz steht in Moritz Heimanns Novelle „Die Tobias-Bäse“. Er gilt der Hauptgestalt jener Geschichte, dem Pfarrer Seberin, mit der tiefen pädagogischen Leidenschaft und der tief unerzogenen Gewalttätigkeit der eigenen Launen: der Pfarrer möchte seinen Zögling, einen helläugig skeptischen Judenknaben zur Gerechtigkeit der christlichen Idee führen — wie der Engel des biblischen Märchens den Knaben Tobias geleitete. Aber durch eben die Bäse, auf der er von Freundeshand die Tobias-Legende als Sinnbild seiner leitenden Idee malen läßt, erlebt er so katastrophale Ausbrüche seiner allzu menschlichen Laune, daß er ungerecht und lieblos das Verhältnis zu Freund und Frau und Zögling gefährdet. „Weder Liebe noch Gerechtigkeit hat er bewiesen, er hatte nur um sie gewußt und hatte gewünscht. Die Welt aber gibt der Seele nur wieder, was die Seele ihr schenkt, und achtet nicht Wünsche als Geschenk.“

Im Schicksal dieses Pfarrers spiegelt sich viel von Moritz Heimanns Wesen und Werken. Nicht dem besonderen psychologischen Inhalt nach, aber im Rhythmus der inneren Situation, im psychischen Grundproblem. Auf dem Wege von wünschendem Wissen zu schöpferischem Geschenk steht dieses Mannes Werk; aber es führt uns, zieht uns und erzieht uns, weil sein Wesen von der Hoffnung lebt, über aller Zersplitterung unsres Empfindens wieder einmal wahr zu werden in einem nicht gemeinen Sinne.

Wenn man die keineswegs zahlreichen Werke, mit denen dieser keineswegs mehr junge Autor sich heute endlich dem Interesse weiterer Kreise bemerkbar zu machen anfängt, überblickt und ihren gemeinschaftlichen Inhalt, ihre letzte individuelle Grundkraft mit einem Worte zu bezeichnen sucht, so kann man von einem sehr gläubigen Skeptizismus, einem höchst positiven Relativismus, einer ungewöhnlich

kritischen Mystik sprechen. Aber welches Wort man wählen mag, es wird immer eine Paradoxie enthalten müssen. Denn das Paradoxon ist nicht ohne innerste Not die sprachliche Form, in der sich Heimanns Rede fortbewegt, durch deren Explosion sie sich Bahn bricht; die Paradoxie als das eigentliche „Siegel der Wahrheit“ hat er erkannt und bekannt. Den alogischen Charakter alles Wirklichen hat er mit der ganzen Kraft eines Künstlers erlebt, und hat dieses Erlebnis mit der ganzen logischen Leidenschaft eines Denkers ins Bewußtsein gehoben. Diese paradoxe Art zu existieren, hat bereits das tiefste Schicksal Friedrich Hebbels ausgemacht. Aber wo der gewaltsame Hebbel mit dogmatischer Verkürzung abbrach und seine Dramen schuf, da geht Heimann weiter und weiter in die Verästelungen notwendiger Widersprüche hinein, schiebt die Gestalt, das Geschenk, die letzte Wahrheit weiter vor sich her, und auf die Gefahr, daß der Bogen der Gestalt zerbreche, wagt er es, die beiden Enden der Notwendigkeit näher und näher einander zuzubiegen. Wenn es zum Schluß kommt, muß der Pfeil seiner Sehnsucht ins Unendliche fliegen, in die ungemeine Wahrheit jenseits alles Logischen, die völlig künstlerische Sachlichkeit, die selbst Hebbel nicht wieder erreicht hat.

Heimann hat den wahrhaften „Lämmergeier“ von Gedanken gefunden — und, wie er erzählt, eines Nachts halb im Traume gefunden: „Die Wahrheit liegt in der Tat zwischen zwei Extremen, aber nicht in der Mitte“. Und dieser Satz von dem Fluktuieren alles Wirklichen zwischen den Polen des Begreiflichen reiht aus der Statik des Denkers die bewegliche Formkraft des Künstlers; er gibt aber zugleich auch für alles Denken und Schaffen bei Heimann den Inhalt. Das Problem, das sich im Licht dieses Satzes zeigt, und das fundamental genug ist, um in ganz gleichem Maße als theoretisches und praktisches, religiöses und ethisches Problem angesprochen zu werden, ist das uralte von Freiheit und Notwendigkeit, von Welt und Ich, von Individuum und Gesellschaft. Der Stein der Freiheitssehnsucht, der uns aufs Herz fällt, zieht diese Kreise immer weiter und untiefer — aber es ist die eine selbe Erschütterung. Und Heimann weiß: „Der Mensch ist ein Zeitwort, das unregelmäßig konjugiert wird: sein Präteritum heißt Notwendigkeit, sein Futurum Freiheit“. An dem Gedanken, daß alles, was geschieht, mit Notwendigkeit geschieht, müssen wir „vorbeileben“; die Wahrheiten „der gottgewollten Abhängigkeit“ — so gut wie der „notwendig fortschreitenden Entwicklung“ werden zu vernichtenden Unwahrheiten, sobald wir nach ihnen statt nach unsern immanenten Willenskräften leben wollen. Es gibt nur ein Glück, aber auch nur eine Gefahr: sich verlieren, ins All verlieren. Der tote Wille ist schlimmer als die lebendigste Sünde, „denn gibt es in allen Schenken, Herbergen und Hurenhäusern mit ihrem Fluchen, Schimpfen und Schwören so viel Unanständigkeit wie in einem Wör-

terbuch"? Aber genau so lebenszerstörend wie die trockene Versachlichung des Gelehrten oder die feurige des Frommen, ist die ganz unsachliche Selbstbefreiung, der reine Individualismus des Abenteuerers, des Künstlers. „Wer ganz Ohr ist, hört nichts!“ Der Eigennützige nützt nicht einmal sich selbst. Der Mensch kann ohne die Menschheit so wenig leben wie der Finger ohne den Menschen. Und zwischen Ehrfurcht und Freiheit, Geselligkeit und Einsamkeit — nicht die ‚Mitte‘ zu suchen (das ist die Art fauler und faulender Philister), sondern in lebendiger Bewegung zu bleiben: das ist das eigentliche Heimannsche Problem, das alle seine Schriften erörtern. Es ist das neue, das geistesgeschichtlich Große an diesem Skeptizismus, daß er nicht die Begriffe und nicht einmal ihren Wert in Zweifel zieht; sie sind höchst wichtig als die Pfosten, zwischen denen das Seil des Lebens gespannt ist. Nur ist die Wahrheit eben nicht in den starren Pfosten, sondern in dem schwebenden Seil. Und keinen liebt und bewundert Heimann deshalb mehr als den kühnen Turner am Seil der Realität: den Politiker. Politik lehrt „zwischen Journalismus und Chiasmus in kluger Fahrt hindurch zu steuern“. Große Politik, die nichts anderes ist als die Einpassung und Auswirkung persönlichster, freier Willenskräfte im Rahmen der Notwendigkeit, der sämtlichen gegebenen Weltumstände. Von dem in diesem Sinne politischen Menschen und seinem Gegenstück, der (wie Shaw sagt) hoffnungslos privaten Natur, handelt Heimann in seinen philosophischen Dialogen der Brüder Walt und Wult so gut wie in all seinen Dichtungen.

Er zeigt in einer Novelle ‚Mister Tullers Respekt‘, wie es einem armen Poeten gelingt, sich durchzusetzen, weil ihm nach einem entmannenden Rausch schwärmenden Allgefühls in der Tasche des geliehenen Rockes eine graue Brille in die Hände fällt, die ihn zu allen Dingen die richtige Distanz gibt — die Distanz, die man braucht, um selbstbewußt und erfolgreich aufzutreten. Und er zeigt in der Studie ‚Die Fhlgja‘, wie ein hoher homo politicus, ein Landgerichtsrat von voraussichtlich großer Karriere, zugrunde geht, weil ein Zufall ihm das schwärmerische Allgefühl seiner Jugend wieder wachruft, demgegenüber ihm seine ganze tätige Lebensführung sinnlos mechanisch und unlauter erscheint; er erschießt sich — „in früheren Zeiten würde ein Mann mit diesem Konflikt ins Kloster gegangen sein“. Wie der Pfarrer der ‚Tobias-Base‘ darum ringt, sein ungeberdiges Ich mit der Welt in Einklang zu bringen, wurde schon erwähnt. Und das gleiche Erziehungsproblem erfüllt nun die Heimannschen Dramen. In der ‚Liebeschule‘ wird ein schwärmender, welttrunkener Knabe zu Selbstgefühl und Freiheitstrog, eine große, ganz selbstgenügsame Buhlerin zum Leid der hingebenden, mehr als persönlichen Liebe erzogen. ‚Joachim von Brandt‘, der geniale Junker, der sich in sein Allein- und -Anders-Sein verrannt hat, der an allen Gesichtern nur

vorbeisieht, und der den Kopf an die Wand der Staatsraison stößt, nur um seinen Kopf zu fühlen — er wird durch die Geburt seines Kindes zur Besinnung, zur Einfügung in die ewige Kette der Menschheit gebracht. Die Geburt eines Kindes, wie sie der erschütterten Beatrice in der „Liebeschule“ als neue Hoffnung, der stolzen Pallas als tödliches Verhängnis erscheint. Pallas, der in Moriz Heimanns erster Tragödie der Bruder zum schlimmsten Feinde wird, weil er ihr eigenwillig schlagendes Blut in all seinem eigensinnigen Takt bestärken, sie ganz auf ihre einsame Eigenart zurückwerfen, sie abziehen muß aus dem Kreise des furchtbaren Lebens. Ein neuer, tief sinnbildlicher Akt in jener Tragödie der Inzucht, des tödlichen Selbstgenußes, in der auch Beatrice und Joachim von Brandt ihre Rollen spielen. „Der Feind und der Bruder“ ist eine Lebensschule, ganz in dem Sinne, wie das ältere Werk eine Liebeschule ist.

Natur hat weder Kern noch Schale. Heimanns Werk wäre kein natürliches Geschöpf, wenn nicht jene Paradoxie, die seinen Inhalt ausmacht, auch seine Form beherrschte. Heimanns Wissen um das Leben als um eine Bewegung zwischen den begrifflichen Extremen, um die Gleichwahrheit und die Gleichwertigkeit von Skepsis und Mystik, Treue und Revolte, Unfreiheit und Freiheit, Selbsthingabe und Selbstbehauptung: das ist eine echte Künstlerweisheit — nur daß Weisheit und Wissen an sich nicht Künstlerart ist. Der Punkt, von dem aus der Künstler naiv und notwendig schafft, den umkreist Heimanns Erkenntnis mit freiwilliger Begeisterung. Heimann hat einmal außerordentlich Treffendes über Tolstois Verhältnis zu Shakespeare geschrieben und dabei ausgeführt, daß für diesen Dogmatiker jener höchst wirkliche, ganz aktive Dichter, dessen Anschauung von keinerlei Idee reguliert oder verschleiert wird, allerdings „wahnsinnig“ erscheinen müsse. Er hat dann die tiefe Verwandtschaft zwischen Shakespeares Art und der Art eines großen Politikers wie Bismarck betont und damit uns dargetan, wie tief seine dogmenlose Weisheit sich dem holden Wahnsinn des Dichters Shakespeare verwandt fühlt. Ist doch Shakespeare — wenn man das Wort nur von der Salonfarbe des Moskito reinigt — allerdings der weltläufigste, weltmännischste, politischste Dichter. Aber Shakespeare, so fährt Heimann fort, sei ein großer Zusammenfasser, Repräsentant einer abschließenden Zeit gewesen . . . „und wir? — glauben wir nicht, sofern wir überall glauben, wieder an einem Anfang zu stehen, ja, noch vor einem Anfang?“ Die naive Großheit der Shakespeareschen Welt ist durch die Analyse modernen Bewußtseins in Trümmer gelegt worden; der Anfang aber, an dem wir stehen, kann nicht ein Wegdrücken erworbenen Wissens sein, sondern ein Wiederaufbau der Welt auf dem neuen vibrierenden Grunde. Heimann steht mit den mutigsten und besten Söhnen des zwanzigsten Jahrhunderts in Reih und Glied, wenn er einen Glauben

ohne Dogma, einen Willen aus Erkenntnis der Notwendigkeit, ein Vertrauen aus Skepsis lehrt. Eine zweite Naivität. Diese neue, an allem Wissen gehärtete Unschuld muß wieder tragfähig werden für Kunstwerke. Wenn die neueren Dichter im Gegensatz zu Shakespeare „sich selbst als Betrachtende ins Werk hineinsfiltrieren“, so kann die Lösung eben darin liegen, daß die Betrachtung dogmenlos, weltweit wird und deshalb dem Gefühl für Wirklichkeit nirgends mehr eine Schranke setzt. Daß sie den Weg des Bewußtseins zu solcher neuen Unschuld spiegelt, ist die Bedeutung der Heimannschen Kunstform. Die Gefahr für diesen Künstler liegt natürlich nicht darin, zu bewußt, sondern nicht bewußt genug zu sein — nur die Extreme berühren sich! Das höchste Wissen ist wieder Gefühl, die einzelnen Sätze der Wissenschaft bleiben immer unpoetisch. Wer es erst bis in die letzte Faser in sich aufgenommen hat, daß Wahrheit nur in der Bewegung zwischen festen Punkten zu finden ist, der wird gar nicht mehr anders als in Gestalten reden können. Nur festgewordene Begriffe drohen der Kunst mit Verwissenschaftlichung.

Die Wissenschaft, die Heimann gefährlich wird, ist natürlich die Psychologie, diese äußerste Spezies von Biologie, diese Wissenschaft, die schon ohnedies ohne beständige Befruchtung durch die Kunst nicht leben kann. Die Psychologie ist aber eine doppelte Gefahr für den Künstler: sie löst den ganzen Menschen in einen Haufen von Detailbeobachtungen auf, und sie fühlt das Menschenschicksal zum Beispiel für eine behauptete Regel ab. Heimann hat einmal gesagt, der Politiker sei ein „Psycholog von Eigenschaften, nicht von Menschen“. Das Wort „Eigenschaften“ scheint mir zu begrifflich; wenn man dafür Kräfte setzt, so stimmt aber der Satz auch für den andern Meister der Wirklichkeit, den in der zeitlosen Ebene, den Künstler. Lebendige Menschen zusammensetzen kann nur Gott, und der wissenschaftliche Psycholog analysiert sie in einen Brockenhaufen auseinander. Die Addition dieser Brocken gibt niemals wieder ein Ganzes; aber der Politiker und der Dichter haben statt dieser Summe von Details eine neue rhythmische Einheit, die die Lebenslinie der wirklichen Geschöpfe andeutet, und mit der sich rechnen läßt: die Vision der Kräfte. In ihr haben alle psychologischen Details nur noch rhythmische Betonungswerte, behaupten nicht mehr, die Teile zu sein, deren Zusammenlegung das Ganze macht. Heimanns glänzende psychologische Feststellungen haben noch zuweilen diesen wissenschaftlichen Detailcharakter, sie sind mehr um ihretwillen da als um des geistigen Rhythmus willen, in dem sie stehen, und dadurch wirken sie als Ballast. In einer älteren Novelle „Wintergespinnst“ gibt es außerordentliche Beispiele für Heimanns bis ins Physische geschärfte Beobachtungsgabe. „Der Schlaf packte ihn am Hinterkopf und zog ihn, Kopf voran, eine laufende Fläche herab, daß die Schultern meinten, sie bohrten sich tief in die Rissen, und die

Füße zu schweben schienen“. Oder: „die Kälte stieg ihm von innen ins rechte Auge, es blinkte feucht und tat ihm lustig weh“. Das füllt in der fast naturalistischen Erzählung noch allenfalls seinen Platz; aber da Heimanns wesentlichere Werke ja durchaus nicht das Gefühl naturalistischer Hingenommenheit, sondern das Erlebnis des sich wol- lend umgrenzenden Menschen wecken wollen, so ist die Ueberschüttung mit noch so blendenden Impressionen nicht am Platz, und in vielen seiner spätern Werke stehen solche Feinheiten als ein Zubiel, als ein Hemmnis. Der andre Schaden sitzt tiefer: Heimann scheint zuweilen wie ein Wissenschaftler über seinen Menschen zu stehen und sich mehr für die Bedeutung ihres Falles zu interessieren, als ihr einmaliges Schicksal zu erleben. Dieser Eindruck kommt dadurch zustande, daß der Kommentar den Stoff erdrückt, die betrachtende Kraft, die phan- tastische zur bloßen Beispielgebung herabsetzt; so wird aus der Novelle eine psychologische Studie, aus dem Drama ein philosophischer Dialog. In der ‚Liebeschule‘ sind die feingeknüpften, aber etwas dünnen und gradlinigen Fäden der Handlung noch so mit schweren Gedanken be- hängt, daß sie bis zur völligen Unkenntlichkeit des Musters nieder- gezogen werden. Hier reden die große Hetäre und das kleine Mäd- chen, der stolze Weltmann und der schwärmende Knabe allesamt so, wie eigentlich nur der Narr des Stückes reden dürfte: in den tief- sinnigen Paradoxien Heimannscher Weisheit. Sie sprechen das Heimannsche Weltbild mehr aus, als sie es darstellen, sind weniger lebendige Leiber als Gesprächsmasken des Denkers — und das eben ist der philosophische Dialog. Auch im ‚Joachim von Brandt‘ gibt es noch gelegentlich Ausbrüche dieser undramatischen Dialektik. Aber dies Stück verhält sich zu dem vorausgehenden doch schon wie ein Landschaftsbild zu einer Landkarte; dies ist kein abstrakter Fall mehr als Beispiel für eine Idee gefügt, sondern ein Stück phantastischen Lebens, das dem Schauenden seine Beweiskraft für die eigene Lebens- idee enthüllt. Dieser Stoff bringt nicht nur eine ganze Zahl lebendi- ger, leidenschaftlicher und verlogener Dialektiker auf die Beine, denen Heimannsche Paradoxien natürlich anstehen — er bringt vor allem die märkische Atmosphäre, in der Heimann zu Hause ist. Hier, wo farges Ackerland zwischen dünnen Kiefernwäldern und weißen Seen in gleicher Stärke zu harter, arbeitssamer, preußischer Realpolitik und zu einer berückend melancholischen Naturhingabe ladet, hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft: auf dieser Scholle und unter diesen Menschen kann er lebendigere Zeichen seiner innersten Art finden, als in irgend einem Italien.

* * *

Insofern ist das venezianische Renaissancedrama ‚Der Feind und der Bruder‘ wieder im Nachteil. Heimanns Sprache, die in ‚Joachim von Brandt‘ von körniger Härte war, kommt hier nicht ganz ohne die

weichen, sinnlichen Füllungen neuromantischer Jambenpathetik aus — wenn auch Heimanns leidenschaftliche Geistigkeit diesem Stil alsbald eine Schärfe und Reinheit gibt, die er in der Hand eines Wienerers nie bekommen hat. Immerhin füllt Heimann diese leidenschaftlich glühenden Italiener nicht so durchaus mit Blut wie seine spröden märkisch-preussischen Charaktere. Die keusche Jungfrau, der verträumte Knabe, sie sagen so manches von ihrem Wesen und von ihrem Schicksal aus, das sie nicht selber wissen können, das nur ihr Dichter wissen kann, und durch dessen Aussprache sie zuweilen wieder aus dramatischen Gestalten zu philosophischen Figurinen zu werden drohen. Und die Fischersfrau Maddalena, deren wildes Naturwesen so prachtvoll an das Ende dieser Kulturtragödie gestellt ist, spricht in recht illusionismörderischer Weise vom „Urgeheimnis des Traumes“ und kontrastiert den „Trug der stumpfen Gewohnheit“ mit dem „tiefften Jubel, der durch die Elemente geht“.

Trotzdem ist dieses Drama das bisher wichtigste und schönste Dokument des Menschen und des Dichters Heimann. (Selbstverständlich muß man es lesen und sich nicht etwa der an Leib und Seele verkrüppelten, völlig sinnentstellenden Aufführung anvertrauen, die unlängst in den berliner Kammerspielen den Geist dieser Dichtung erwürgte.) Heimann hat noch nie ein größeres Bild gefunden für jenes Denkgefühl, das ihn im Innersten bewegt. Die Familie Luzzio Badoer will sich der Republik Venedig und all den harten Ansprüchen dieser wilden Realität entziehen. Schon der Vater war „ein Weichling im Geblüt“ (sagt sein Feind), „von altem Korn, zu kostbar zart für eure Wucherhände“ (sagt seine Frau) — es ist vielleicht ein und dasselbe. Nach dem Tode des Feldherrn der Republik und nach rüdischen Staatsprozessen, die sein Erbe zerkrümeln, flieht die Wittwe ganz aus Venedig, um sich und den beiden Kindern fern vom Lärm dieses Weltmarktes zu leben. „Gesund Geborenes liebt sich nicht selbst“ — aber diese überzarten, weltfeindlich Eigenen sind nicht mehr gesund: diese Familie liebt sich selbst in einem tödlichen Grade. Das Gespenst, an dem regelmäßig jede höchste Kultur hinwegt, geht um: Das Gespenst der Inzucht. Die Schwester Pallas liebt mit der noch ganz unbewußten Sinnlichkeit des reisenden Mädchens ihren Bruder Stephan, und Stephan, der bewußt, voll kluger Haltung ihr Gefühl leitet, liebt doch im Grunde auch nur sie. Als Venedig, das kein edles Menschenmaterial aufgeben will, die beiden wieder an sich reißt — der Graf Barbaro de Brazza holt mit der brutalen hypnotischen Kraft des genialen Realisten den Sohn auf die Schiffe, die Tochter in sein Ehebett — da zeigen sich die beiden der Wirklichkeit nicht mehr gewachsen. Stephan, Fremdling im Treiben der Vaterstadt, schweift widerwillig über die Meere und schüttet in verzweifelm Hohn allen Gewinn in den Schoß einer Dirne, die er gar nicht kennt. Pallas

erwächst an der haßvollen Liebe zu ihrem Manne nicht zu freier Kraft, sie behält die kranke Liebe zum Bruder im Blut; und da sich im Gefolge des Grafen der junge Tuzio Tuzi befindet — ein Knabe von grenzenlos schwärmender Reinheit, „ein zu guter Musiker, um überhaupt noch ein Musiker sein zu können“, und (was sie nicht weiß) auch dem Blute nach ihr Bruder, uneheliches Kind ihres Vaters — so wird sie zu ihm hingerissen; sie entfliehen beide. Stephan aber, der, von Meeren heimkehrend, eben die ehebrecherische Flucht der einzig geliebten Schwester erspäht, springt ihrem Schiffe nach ins Meer, schwimmt, ertrinkt. Der Zusammenbruch der Familie ist entschieden. Aber welcher edler Geist zerstört ward, welcher adlige Blut hier verbarb, das zeigt die Mutter, Laura Badoer, wie sie dem Räte von Venedig, seiner Anklage und seinem Hohn „eine Kraft zum Glück, eine Gegenwart, eine innere Freiheit“ ohnegleichen entgegensetzt. Diese Szene wäre ein störendes Intermezzo, wenn es sich um die Liebesgeschichte der Pallas handelte. Es handelt sich aber um den Verfall einer Familie, und so müssen wir nach dem Niedergang der Tochter und dem Sturz des Sohnes (seine Szene blieb freilich auf dem Theater einfach fort!) die Haltung der Mutter sehen. Es ist der geistige Höhepunkt des Stückes, wenn der Doge im Namen Venedigs es ausspricht, warum die Gesellschaft den eigensüchtigen Geist zu Boden drückt:

„damit das Starke, widerkämpfend, wachse
und nicht das Schwache sich zu fühlen lerne
in weichlichem Genügen, sich zur Last
und uns das Bild des Ruhms zur Fraße machend . . .“ —

und wenn Donna Laura auch diesen Worten (sie blieben freilich auf dem Theater einfach fort!) aus dem Zorn der beleidigten Individualität ungebeugte Antwort findet. Sie sprechen wirklich aneinander vorbei, diese beiden Gewaltigen, sie können ihre Sprachen nicht mehr verstehen, und eben weil sie beide ganz Recht und ganz Unrecht haben, ist hier eine wahre Tragödie. Die Mutter tritt von der Szene, aber sie bleibt im Bilde; denn nun auf der einsamen Fischerinsel wächst die Tochter zur stolzen überlegenen Kraft der Mutter heran (auf dem Theater fiel das freilich fort!). Sie entfaltet dem Knaben, dem Bruder, dem Geliebten gegenüber alle Leidenschaft der Mütterlichkeit, sie beschützt ihn davor, die Blutschande zu erfahren, die sie selber ungebeugten Hauptes trägt: sie tötet den ersten Boten und vor der zweiten Botschaft tötet sie ihn und sich. Ueber ihre Leiche hinweg spricht Graf Barbaro die Grundworte des Dramas (die auf dem Theater freilich fortblieben!):

„Schön war sie! — Schade, daß sich ihre Kraft
so spät erschloß. — Der dort liegt, war ihr Feind,
nicht ich. — Wir haben einen Tag versäumt

an dem Geschäft, zu dem wir auf der Welt sind.
Begrabt sie! Und wir woll'n zu Schiffe geh'n."

"Der dort liegt, war ihr Feind, nicht ich" — was uns entgegensteht, reizt uns zur Bewegung, gibt Leben; was uns zu nah steht, läßt uns beharren, stillstehen, absterben. Nur Bewegung ist Leben, nur Kampf ist Glück, und Glückseligkeit ist der Tod. Der Feind ist unser Bruder, und der Bruder ist unser Feind. In den Extremen zerstört sich das Leben; aber daß die extremen Naturen oftmals zugleich die reifsten, die höchsten, die edelsten sind, das macht das Wesen der Tragödie aus, wie es schon der Dichter der Penthesilea gefühlt, der Dichter des Randaules ausgesprochen hat. Wie die Familie Badoer aus dem Selbstgenuß ihrer edlen Art tödliches Gift saugen muß, das ist eine Tragödie — aber gegenüber steht die Tragödie der Republik Venedig, die, um zu leben, ihre vornehmsten Söhne töten muß, wie jede menschliche Gesellschaft. Zwischen diesen beiden Tragödien wogt das Leben.

Dies ist das größte Bild von der Polarität des fließenden Lebens, das Moriz Heimann bisher geschaffen hat. Und seine künstlerisch größte Leistung ist, wie er diese beiden Frauen zum Leben geweckt, innerhalb ihrer extremen subjektiven Stellung doch noch einmal alle Kräfte von Bindung und Hingabe, Freiheit und Begrenzung balanciert hat, in denen ein auch nur relativ gesundes Leben schwingen muß. Pallas hat all die scheue Anmut, die pflanzenhafte Weiblichkeit, mit der Botticelli die Göttin malte, und erschließt sich zu aller Kraft hellenischer Bildung. Laura hat allen Ruhm, alle Kraft, Laune der Herrin und Mutter, das „fröhliche Herz“ der rechten Frau. Als der zürnenden Donna Laura ein Senator höhnisch zuwirft, sie zürne wie das Kind, das den Stuhl schlägt, über den es beim Spiel gefallen sei, antwortet Laura:

„Das Kind, das solches tut, ist nicht unweiser,
als Ihr seid oder jeder andre Richter;
ich wieder will nicht weiser sein als Ihr,
und schlage, könnt' ich nur, den Stuhl in Stücke!“

Heimann hat vielleicht nie eine Wortfügung geschrieben, mehr aus dem mittelften Mittelpunkt seines Geistes heraus, als dieses: „Ich will nicht weiser sein“. Denn daß Klugheit weiser sein kann als Weisheit; daß die Erkenntnis jedes Rechtes uns nicht den Willen brechen darf, für unser Recht zu kämpfen; daß im Rate der Notwendigkeit unsre Freiheit, zu wollen, mitbeschlossen ist; daß wir kämpfen müssen, nicht weil wir Recht haben, sondern weil Kämpfen unser Recht und unsre Pflicht, unser Leben ist: das ist die dämonisch einfache Paradoxie, mit der Moriz Heimann uns aus dem Irrgarten der Romantik wieder zum Leben führt, aus dem zersplitterten Empfinden zu einer nicht gemeinen Wahrheit.

Possart

Also das gibt es. Auch wenn mans erlebt hat, erscheint es märchenhaft. Das ist Jahrzehnte lang deutschen Schauspielern als Idealismus in der Kunst gepredigt worden. Dagegen haben alle Naturen und Naturalisten unsrer Bühne so wenig ausrichten können, daß es noch heute befehen, beklatscht, belobt und gegen mich in Schutz genommen wird. Ein Greis, dessen künstlerische Bewertung eben nicht ohne eine gehörige Zurückdatierung möglich sei. Aber was denn! Der Mann ist einundsiebzig Jahre jung. Die Stimme bröhnt, der Gang federt, das Schmalz zischt nur so. *Singula de nobis anni praedantur euntes?* Uns; nicht solchem Possart. Brettererfolg konserviert, und doppelt, wenn er mit so geringer seelischer Beteiligung erreicht wird. Advokat Berent und Rabbi Sichel erfordern freilich kein Herzblut. Aber wie der Altmeister beide hinlegt, das verwehrt es denn doch einem Menschen von Geschmack, sich etwa gar den Shylock anzutun.

*

Die Gastierrolle in Björnsons 'Fallsissement' kommt auf den Großhändler Tjaelde zugehinkt. Kein Mensch mit zwei graden Beinen kann so harmonisch gehen, wie Possart hinkt. Er soll grüßen. Langsam hebt er, in schöner Rundung, den Arm und erweckt die Vorstellung, daß er den Hut packen wird. Aber in genau bemessenem Abstand von der Krempe streckt er die gepflegte Hand lang aus, daß die Fingerspitzen den Rand berühren, und greift dann erst zu. Noch ist kein Wort gefallen; und schon haben wir seiner Affektation, seiner Pfauengrandezza, seiner Vorsintflutlichkeit einen so kräftigen Hauch verspürt, daß sein Gesang kaum mehr überrascht. Ein turnerisch begabtes Organ. Es klettert blitzschnell vom Fallsitt in den Saß hinunter und wieder zurück, schlägt auf halbem Wege die gewagtesten Pirouetten, kotlettiert dabei mit sich selber und wird sicherlich auch in den nächsten einundsiebzig Jahren nichts von seiner Gelenkigkeit einbüßen. Jeden Vorbeter der Provinz Posen müßte der Reiz krank machen. Was das alles mit Schauspielkunst zu schaffen hat, mögen die ältesten Perücken der Kritik entscheiden. Es kommt Herrn Possart gar nicht darauf an, bei den sachlichsten Sätzen ein bißchen zu weinen. Wo Gile not tut, entfaltet er ein rotes Taschentuch, legt es auf den Tisch, zündt eine Schnupftabakdose und glaubt vielleicht wirklich, mit solchem Gespiel diejenige Naturwahrheit zu leisten, die in einem bürgerlichen Schauspiel verlangt wird. Es scheint zu dem gleichen Ende zu sein, daß er manchmal die Stimme

dämpft. Aber kein Ausrufer kann lauter schreien als dieser Mime mit seinem diskreten Gefäusel. Seine Gefühlstöne verbreiten Furcht und Schrecken. Wenn er vom Segen des Schlafes tremoliert, entwertet er einem diese herrliche Gabe Gottes auf Tage hinaus. Was soll ich mehr sagen? Dem königlichen Schauspielhaus gehört bekanntlich Herr Joseph Nesper an, der aus den siebziger oder fünfziger Jahren dort stehen geblieben ist und in unermüdblicher Altersschwäche das Banner der Konvention nicht gerade hochhält, aber jedenfalls nicht sinken läßt. Als nach drei Akten des Ehrenmitglieds Ernst Ritter von Bossart — man möchte den Mann einmal seinen eigenen Namen deklamieren hören — Herr Nesper die Bühne betrat, hatte man die Empfindung: Scholle, Erdgeruch, Quellfrische, Gebirgsbach, Bund der Landwirte, Familie Selide, Rittner.

*

Mein zweiter und für alle Zeiten letzter Bossart-Abend verlief aus drei Gründen glimpflicher. Erstens war ‚Freund Friß‘ für mich funkelnagelneu und entzog dadurch der Exzellenz einen Teil meiner Verblüffung. Es ist das ein Stück, in dem erwachsene Leute sich zum Scherz vor einander verstecken und ihren Altersgenossen, nicht etwa kleinen Kindern „Kuckuck“ rufen — also ein durchaus ‚ländliches Gemälde‘ und beinah so komisch wie das erfolgreiche ländliche Gemälde unsrer Tage, wie ‚Glaube und Heimat‘, das freilich keine einzige wirklich dankbare Rolle enthält und deshalb in vierundzwanzig Jahren nicht mehr gegeben werden wird. Zweitens war mein Schmerz um dieser dankbaren Rolle willen gelinder. Zwar würde kein wahrhafter Menschendarsteller, sicherlich auch kein einfach guter Schauspieler den Rabbi Sichel so spielen wie Herr Bossart: so unausstehlich beflissen, eine ölige Figur, dem vorgeblichen Realismus der Firma Erkmann-Chatrian zilliebe, zu entölen, und gerade dadurch außerstande, uns ihre Deliquenz einen Augenblick vergessen zu machen. Aber wenn ein Komödiant einen Pfarrer lehren kann, so kann dieser Rabbiner diesem Komödianten immerhin zu dem äußersten Maß von Erträglichkeit verhelfen. Allerdings ist es denkbar, daß ich vor Sichel hauptsächlich darum friedfertiger gestimmt war als vor Berent, weil, drittens, Helene Thimiq endlich einmal auch im Schauspielhaus zur Geltung kam. Wir wissen aus den vorjährigen Festspielen von Lauchstedt, daß seit der Höflich keine so mädchenhafte, deutsche und beseelte Schauspielerin bei uns angefangen hat wie diese Tochter Hugo Thimigs. Inzwischen hat sie nur zehn Verse in ‚Penthesilea‘ und zwanzig in den ‚Nibelungen‘ zu sprechen bekommen. Da war es jetzt um so erfreulicher, in einer

unfänglichen Rolle zu sehen, wie rein und schlicht, wie edel und innig und dabei doch leidenschaftlich das Spiel dieses blonden Wesens selbst in diesem Hause hat bleiben können. Die kleine Thimig hat die selbstverständliche Fertigkeit und Bühnensicherheit der großen Talente. Und sie hat mehr. Sie weiß nicht, wer Erkmann-Chatrion ist und spielt ihn wie Kleist: schamhaftig, trozig, glühend. Den Besitz dieses seltenen Geschöpfes hat sich die Hofbühne dadurch zu verdienen, daß sie es wirklich Kleist, und daß sie es Goethe und Shakespeare spielen läßt. Dann soll ihr Herr von Boffart gern vergeben und vergessen sein.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Sevilla, den 23. März 1912

Sehr geehrter Herr!
Im letzten Augenblick fällt mir noch ein, daß heute der Termin für meinen April-Artikel abläuft. Sie müssen aber mit der Entschuldigung zufrieden sein, daß es mir nicht möglich war, diesmal einen Aufsatz zu liefern, der sich mit nüchternen geschäftlichen Tatsachen abgibt.

Vor kurzer Zeit war ich in Rom und Neapel und bin erst vor wenigen Tagen mit dem Dohddampfer in Spanien angelangt, das ich mir gut ansehen werde. Ich habe nämlich das Gefühl, daß Spanien in absehbarer Zeit dazu berufen ist, wieder eine Rolle in der Weltgeschichte zu spielen. Sie werden bemerken, daß man in der letzten Zeit schon viel mehr Leute trifft, und sogar ganz vernünftige Leute, die den Wunsch haben, das Land zu sehen, in dem drei ganz Große der Weltliteratur, Cervantes, Lope und Calderon geboren sind. Ob die spanische Literatur der Gegenwart auch etwas bedeutet, weiß ich so wenig wie die meisten andern Europäer. Vielleicht ist diese Unkenntnis ein schwerer Mangel, und noch dazu eine Ungerechtigkeit gegen ein begabtes Land. Verschiedene Spanier nämlich haben mir erzählt, daß auch die moderne, besonders die erzählende spanische Literatur eine Fülle reicher Talente hat, und gar musikalisch sollen die Spanier durchaus nicht in der Zeit der Inquisition stecken geblieben sein. So soll es insbesondere sehr hübsche melodienreiche Operetten hier geben, nicht nur Zarzuelas und Bearbeitungen von wiener Schlagern. Vielleicht kümmern sich unsre Komponisten ein wenig um diese Angelegenheit, wenn es schon die Theaterdirektoren nicht tun. Den Komponisten wird wenigstens, nachdem sie mehrere Operetten gehört haben, etwas Neues einfallen.

Ich selbst kann Ihnen nicht sagen, auf welcher Stufe etwa die moderne Theaterliteratur hier steht, denn ich weiß so wenig

spanisch, daß ich nicht einmal mit Hilfe eines Lexikons die Ankündigungen der Schauspielhäuser lesen kann. Ich begegne mich darin mit Lessing, der ja bekanntlich Novellen von Cervantes übersetzen wollte, aber schon den Titel ganz verkehrt verdeutschte. Im übrigen vermeide ich es auch, mich um das spanische Theater zu kümmern. Die Natur ist mir schließlich doch lieber als das ganze Theater, womit ich nicht sagen will, daß das ganze Theater unnatur ist. Aber schließlich sind die Theaterzustände in Deutschland nicht dazu angetan, einen Kunstenthusiasten besonders glücklich zu machen. Wenn ich hier eine berliner Zeitung in die Hand bekomme, wird mir eiskalt bei dem Gedanken, daß man in einigen Wochen wieder die Luft der Theatermisere atmen muß. Ich lese zu meiner Freude, daß der kinematographische Stumpfsinn seinen Fortgang nimmt. Herr Direktor Helmer will im Sommer bei Kroll statt Opern Lichtspiele, und zwar gleich mehraktige, geben. Bei Tucher in der Friedrichstraße, wo man bisher so schönes Bier trank, soll man ebenfalls durch die beliebte Flimmerkiste belästigt werden. Sie werden mich fragen, warum ich mich darüber freue, während ich doch bisher mit fast catonischer Eintönigkeit für die Zerstörung der Kinematographentheater eintrat. Ich freue mich, weil ich die Ueberzeugung habe, daß die kinematographische Bewegung dieselbe Entwicklung nehmen wird wie das Ueberbrettel und die bunten Theater. Die Konkurrenz wird so stark werden, daß gerade die guten Lichtspielhäuser mit natürlich höheren Unkosten nicht mehr bestehen können, und damit wird das ganze Unwesen eine Veränderung erfahren. Der Krach wird nicht heute und morgen, er wird aber in einem Jahr etwa bestimmt eintreten. Das ist der einzige Trost, den ich den notleidenden Theaterdirektoren geben kann.

Ich gebe den Bühnenleitern aber auch einen durchaus nicht scherzhaft gemeinten Rat, wie sie sich durch Selbsthilfe vielleicht ein wenig erholen können. Wenn das Publikum Freude an Lichtspielen hat, so kann man ihm, solange diese Freude anhält, natürlich nicht klassische Dramen, nicht einmal Operetten vorsehen. Man bevorzuge Stücke, welche kinematographische Aufnahmen enthalten. Solche Stücke werden jedenfalls in der nächsten Zukunft reichlich geschrieben werden. Man gebe etwa eine Stunde lang vor und eine Stunde lang nach der Theatervorstellung kinematographische Vorführungen, ohne besonderes Entree zu erheben. Man gehe vielleicht noch weiter und veranlasse in den richtigen Theatern an irgend einem ungünstigen Tage der Woche für ganz billiges Geld Lichtspielvorführungen. Man wird auf diese Weise die Lichtspielbühnen empfindlich schädigen, und wenn man erst eine Anzahl von ihnen zur Strecke gebracht hat, dann werden die vernünftigen Theater auch wieder wenigstens ihre Stellung behaupten können.

Ich muß natürlich einschränkend sagen: die vernünftigen Theater. Denn unvernünftig geleitete Bühnenhäuser, solche, die gegen ihre eigene Tradition oder den gesunden Menschenverstand wüthen, haben natürlich keine dauernde Berechtigung. Seit ich von Berlin weg bin, ist es, wie ich aus den Zeitungen ersehe, an manchen Stellen noch keineswegs besser geworden. Ich sehe mit gelindem Schrecken, wie das Schillertheater seit einiger Zeit von allen guten Geistern verlassen ist. Wie darf dieses Unternehmen sich noch als ein kunstfreundliches Volkstheater hinstellen, das zur Bildung des berliner Publikums beitragen soll! Damit ‚Kyrig-Kyrig‘ und der ‚Kilometerfresser‘ zu sehen sind, brauchte der verstorbene Loewenfeld wirklich nicht mit solcher Fähigkeit seine philanthropische Arbeit zu leisten. Es fragt sich sogar, ob der ‚Probepfeil‘ und die ‚Gräfin Lea‘ imstande sind, einen wesentlich veredelnden Einfluß auszuüben. Zum mindesten wäre es richtig, Werke dieser Art in einem Hause, das sich ‚Schillertheater‘ nennt, nur sporadisch auftreten zu lassen. Hoffentlich machen die Abonnenten des Schillertheaters sich selbst das einmal klar. Die von Loewenfeld gegründeten Theater haben einen Sinn nur dann, wenn sie wirklich dem großen Publikum große Kunst vermitteln. Sobald sie das nicht tun, haben sie nicht nur ihren Beruf verfehlt, sondern sie bilden eine schwere Schädigung der Privattheater, die natürlich mit den Eintrittspreisen der Schillertheater nicht konkurrieren können, da sie nicht auf Wohltätigkeit gegründet sind.

Leider haben ja in den letzten Jahren viele Leute, die beim Theater Geschäfte machen wollten, schließlich aus Wohltätigkeit handeln müssen. Die Gewinne sind meist geringer ausgefallen, als man nach den sorgfältigsten Exposés vermuten konnte. Es ist erfreulich, daß sich trotzdem noch Männer finden, und sogar Männer von Kapital und Verstandnis, welche Theaterunternehmungen unterstützen. Zu diesen Männern rechne ich den Geheimen Intendantzrat Siegmund Lautenburg. Jahrelang ist er von allerhand Gründern umschmeichelt worden. Theater und Direktionen wurden ihm angeboten. Er aber schlug alles aus. Er wollte kein eigenes Kapital wagen, sondern bestenfalls angestellter Direktor eines reich dotierten Unternehmers werden. Vorübergehend zeigte er für das berliner Lustspielhaus ein stärkeres Interesse. Nun hat es ihm Victor Barnowsky angetan. Er hat sich am Lessingtheater beteiligt, und zwar, soweit ich unterrichtet bin, in einem weit höheren Maße, als die Eingeweihten glauben. Das bedeutet gewiß einen Gewinn für die künftige Direktion. Soviel ich weiß, ist Lautenburg jetzt auch in Spanien, und ich werde ihm vielleicht nächster Tage in Granada begegnen. Ich werde mich aber hüten, mit ihm über das Theatergeschäft zu sprechen. Ich habe eben andre, schönere Dinge zu sehen und zu erörtern. Aus diesem Grunde habe ich Ihnen diesmal keinen Artikel über das Theatergeschäft liefern können.

Wiener Bericht / von Alfred Polgar

Theater in der Josefstadt: „Der Nachtwächter“ von Sascha Guitry. Im Mittelpunkt dieses charmanten Theaterstücks steht ein alter, verliebter Herr, ein Akademiker. Er hat sein Herz an ein leichtsinniges Fräulein gehängt und befindet sich nicht allzuwohl dabei. Denn der Kluge weiß, daß er ein alter Mann und sie ein junges Mädchen, daß die Naturgesetze gegen ihn sind, die Treue ein leerer Wahn, der Betrug selbstverständlich und Frauenliebe ein Irrlicht, das schlecht zur Erhellung eines Lebensabends taugt. Deshalb geht er bang umher, das Herz voll Unruhe, von Zweifeln gemartert, von Gespenstern verfolgt, von allen Möglichkeiten des Betrogenwerdens in tiefster Seele arg bedrängt. Wie er nun endlich seine Freundin mit ihrem Liebhaber ertwischt, ist es ihm, nach Augenblicken des schweren Kummers, eine rechte Erlösung. Denn nun hat er statt der Zweifel: eine Sicherheit; statt der Gespenster: ein Lebewesen aus Fleisch und Blut; statt der vielen schlimmen Möglichkeiten: eine schlimme Gewißheit! Und da der Eindringling ein sympathischer, junger und herzlich ins Weibchen vernarrter Mann, macht der kluge Greis ein kluges Geschäft mit dem Schicksal. Er akzeptiert den andern, aber er bürdet ihm die seelischen Lasten der Verliebtheit auf: die Eifersucht, die Angst um die Geliebte, die Hut über sie, die Sorge, ihren Leichtsinn zu bremsen, die Abwehr der Zudringlichen, kurz: das Wächteramt. Er verpflichtet sich gewissermaßen ein Mißgeschick zum Schutz gegen alle übrigen Mißgeschicke. Er engagiert, ja, einen Dieb zur Verschönerung der Gauner. So sichert er sein eigenes, bescheidenes Liebesglück, die bestmögliche Reinlichkeit seines Heims, den Frieden.

Diese verwagene Komödie, ungeniert bis zur Schamlosigkeit, wo's drauf ankommt lustig wie der derbste Schwanke, mit sicherem Theaterinstinkt gefügt und von einem kräftig, nur manchmal langsam pulsierenden Dialog belebt, ist bei all dem von bestrickender Zartheit und Anmut. Sie hat etwas relativ Neues zum ewigen Thema zu sagen und sagt es sehr gelassen, ohne übertriebene Triumphe ihrer Findigkeit und Witzigkeit. Sie ist frech; aber von einer transparenten Frechheit, hinter der sogar ein Schimmer von Poesie dämmert. Alles steht im kühlen Licht nicht gerade romantischer, aber grundgescheiter Anschauungen von Liebe und Leben. Und manchmal wird die Komödie so rein und ruhig, so stiller Betrachter-Freude voll, daß sich irgendwie das Wort „weise“ in ihren sacht fließenden Dialogen zu spiegeln scheint.

Herr Jarno spielt den Nachtwächter in dem leicht hin frivolen Ton und mit all der saloppen Liebenswürdigkeit, die er für derlei Rollen übrig hat. Sie sitzen ihm wie ein bequemer Rock: nirgend's hemmend, weil nirgend's akkurat passend. Der Held des Abends war Maran. In seinen greisenhaften Zärtlichkeiten war tragische

Marretei und väterliche Güte, die Unruhe eines gequälten Herzens und später die Ruhe eines behaglichen Durchschauers von Menschen und menschlichen Beziehungen. Wie er die Wendung vom Däpierten zum Ueberlegenen, vom Wurstel im Spiel zum Lenker des Spiels machte: das war in jedem mimischen und sprachlichen Detail von subtilster Feinheit. Er hatte alle Komik, die sich für einen verliebten alten Herrn geziemt; aber in dem Augenblick, da er seine Lächerlichkeit erkannte, hatte er auch etwas, was aus der drolligen Theaterfigur einen der Achtung und des Mitgeföhls werten Menschen machte: die volle Würde seiner Lächerlichkeit.

* * *

„Der Dienstbotenstreik“, drei Akte von Louis Benière, die das Lustspieltheater brachte, wäre ein reizendes Stück für Töchterheime und Mädchenlyzeen, von den Schülerinnen etwa zum Geburtstag der Direktrice dargestellt. Für Erwachsene scheint die Komödie minder tauglich; und ihre Annoncierung als „Literarischer Abend“ läßt die hohnvolle Bitterkeit des Ingrimms ermessen, den Herr Direktor Tarno gegen die Literatur hegen mag. Das Stück preist in naiver, liebenswürdiger Weise die Hausfrauentugenden und zeigt, wohin es führt, wenn man selber nichts von der Wirtschaft versteht und alle häusliche Arbeit dem Dienstmädchen aufzuhalsen gewohnt ist. Nebenbei fallen scharfe Worte gegen das leere, faule Leben der Damen aus der guten Gesellschaft, die Tatsache bleibt nicht unerwähnt, daß auch in des Dienstboten Brust ein Herz schlägt, und der Irrglaube, daß jede Köchin ein Trampel sein müsse, wird durch überzeugende Beredsamkeit entwurzelt. Für die nächsten Tage ist die Frage gelöst: In welches Theater schick ich meine Großmutter?

* * *

Neue Wiener Bühne: Die „Spielereien einer Kaiserin“ von Max Dauthendey. Fünf Kapitel aus dem Leben der ersten russischen Katharina oder eigentlich fünf Bignetten zu den fünf Kapiteln. Zu einer Dichtung hat Dauthendey seinen historisch-anekdoteschen Stoff nicht sublimiert, ihn auch nicht zu einem tüchtigen Theaterstück gemeistert. Aber Ansätze zu beidem zeigen sich in allen fünf Akten. Es geriet eine lockere Komödie, die nirgends außerordentlich, aber auch nirgends ganz gewöhnlich ist, vom Charakter ihrer historischen Heldin zwar kein klares Bild, aber recht kräftige Stichproben gibt, mit mancher feinen Wendung vom platten Theaterboden wegstrebt und gute Rollen spendet. Jeder Akt bringt als Höhepunkt einen Augenblick, da die in ihren Mentschikoff dauernd und zäh verliebte Katharina durch eine heftige Reizung ihrer Leidenschaft aus sich selbst herausgetrieben wird. Dann setzt es immer, als Knalleffekt, eine kleine erotische Explosion, die ein buntes Gemenge von Haß und Liebe, Demut und Stolz, Weichheit und Wut, Canaillerie und Herzensgröße aus dem

Innersten der Katharina ans Tageslicht wirft. Meistens sind Tränen und einmal auch Schnaps in dem Gemenge. Durch die öfteren Wiederholungen verlieren aber diese dramatischen Entspannungen der gespannten Frau an Reiz. Und da wir alle Energie, allen Schmerz und allen Witz dieser Katharina immer nur dem einen Mann und dem einen Thema zugewendet sehen, erscheint die Dame gleichsam nur auf einer Seite dramatisch koloriert, sonst aber rundherum farblos.

Frau Tilla Durieux spielt als Gast die Katharina. Sie müßte zu den ganz Großen der deutschen Bühne gezählt werden, wenn ihr Können ein organisch Teil ihrer Persönlichkeit wäre. Aber da stimmt etwas nicht. Ihre Kunst ruht als ein prachtvolles Instrument in ihren geschickten Händen, ein zufällig, nicht ein unlösbar Dazugehöriges. Die große zwingende Identität zwischen Sein und Können fehlt. Eine leere, kühle Zone trennt beide, und wenn das Interesse des Hörers in diese Zone gerät, strauchelt es. Hiervon abgesehen, ist Frau Durieux eine große Komödiantin. Sie kann, was sie will, und ihr Wille zielt hoch. Sie hat in Gang und Geberde manches von der Grazie und Geschmeidigkeit eines Raubtiers. Sie hat kleine Handbewegungen, die wie pointierte Einfälle sind, überraschend, neu, repräsentativ für den seelischen Augenblick. Ihre schauspielerische Technik, ihre Sprech-Technik besonders ist von blendendem Schliff, ihr blühendes Raffinement, im großen und kleinen, einfach eine Pracht. Ihr kapriziöses, immer bewegtes Antlitz, in dem slawische Verbheit, französische Pikanterie und sogar ein Zug deutscher Schwermut eigenartig konfluieren, spielt alle Mienenspiele. Auch das einer Kaiserin. Sie hat auch Humor, einen von der gefährlichen, kalt funkelnden Art. Authentisches Herzblut und hundertgrädige Sentiments sind nicht ihre Sache. Zur raschen Zubereitung einiger Rührung und Empfindsamkeit aber gibt die helle Flamme ihres Intellekts Wärme genug.

* * *

Das Deutsche Volkstheater brachte als Uraufführung: „Das stärkere Band“, ein Lustspiel in drei Akten von Felix Salten. Es ist sehr wohl denkbar, daß diese milde Komödie vielen Leuten gefallen mag. Sie ist auf eine qualifizierte Art „bewährt“. Ihre *ordre de bataille* verrät strategisches Geschick. Die neueren, noch unerprobten Einfälle schwärmen in dünnen Linien aus, um die Hörerschaft literarisch zu beunruhigen. Im Zentrum aber und auf den entscheidenden Punkten stehen nur hochbewährte Kerntruppen, eine alte Garde von Einfällen, ruhmreich benarbt, sieggewohnt im Ringen ums Theaterglück, in zahlreichen Beutezügen gegen verschiedene Publikümer trefflichst ausgeprobt. Und es verdient alle Anerkennung, wie sicher graue und grüne Einfälle, Veteranen und Rekruten, hier zusammenwirken, durch einen starken Willen, den Willen zum Erfolg, geeint. Wenn ein fürstlicher Mann, dem es einsam ums Herz ist, ein dito Weib aus dem Volke

heiratet, so ist das nur nach dem landläufigen Tarif eine Mesalliance; für den Theater-Autor bedeutet es eine gute Partie. Das Paar wird glücklich, die Zuschauer sind gerührt, und der Dramatiker, der die Partie vermittelte, darf schmunkeln. Im 'Stärkeren Band' ist der Liebhaber, der Erbprinz, grundgütig, einfach, unberauscht von seinem hohen Rang, ein Mensch unter Menschen; und sie, das Schneidermädchen, wacker, heiter, warmherzig, tapfer. Das Glück des jungen Paares steht also auf solider Grundlage, und die Hand des Schicksals, die dazwischenfährt, den Erbprinzen auf den Thron setzt und die tapfere junge Frau durch ein Abfertigungsangebot beleidigt, hat nicht auf Sympathien zu rechnen. Auch hier aber wertet der landläufige Tarif anders als der des Theaterschriftstellers. Für ihn ruhen in solcher Schicksals-hand (wenn sie im richtigen Moment dazwischengeführt und im richtigen Moment wieder zurückgezogen wird) hundert Aufführungen. Hoffen wir, daß sie dem 'Stärkeren Band' beschieden sein werden. Es ist eine gütige Komödie, die zu ihrer Welt im Verhältnis einer lächelnden Teufeligkeit steht und hievon auch den Fürsten auf einsamer Höh' nicht ausschließt. Ja, gerade zu ihm verrät sie eine intimere, wärmere Beziehung, und die Könige, die sich das Saltensche Lustspiel ansehen, werden es trostreich empfinden, hier zwar liebenswürdig-boshaft durchschaut, aus mancherlei Finten und Geheimnissen ihrer Branche aufgeschauelt, aber, eben deshalb, auch milde verstanden und sympathisch gewürdigt zu werden. Speziell die Figur der alten Herzogin, die gutmütige und feckante, kindlich-unlogische und geschwächte, harmlos-medisante und rechthaberische Dame, wird ihnen Spaß machen, wie sie uns Spaß gemacht hat. Weniger der Herzog, dessen Regierungsphilosophie die wehmütig-heitere Blässe einer Sonntags-Plauderei hat, noch weniger der Erbprinz, der sich bei Rundgebungen seiner burschikosen Güte und edlen Verliebtheit kein Familienblatt vor den Mund nimmt. Er ist ein entfernter literarischer Verwandter jenes Kaiser Josef, der ja auch, von den Dichtern seiner Zeit, mit Schneiderinnen in herzliche, den Menschen wohlgefällige Beziehungen gebracht wurde. Kurz: dieses Lustspiel hat ausgezeichnete, zweckmäßige Schwächen, auf die es sich verlassen kann. Zur Kaptivierung der anspruchsvolleren Zuschauer leidet es sichtbar an verhaltenem Besseren; es ist stellenweise so resigniert gewöhnlich, daß man nicht ohne Teilnahme diesen Selbst-Opferungen auf dem Altar der Thalia vulgivaga folgen kann. Und dabei war es gar nicht notwendig! Herr Salten hätte ruhig seiner Qualität die Zügel schießen lassen können, ohne befürchten zu müssen, das Lustspiel werde nun in einen Abgrund literarischer Bedeutsamkeit stürzen oder auf allzu entrückte Gipfel der höheren Längeweile hinanrasen. 'Das stärkere Band' erbringt ja selbst oft genug den Beweis, wie vortrefflich sein Autor es versteht, einfach zu sein, ohne fade, amüsant, ohne vulgär zu werden.

Neuigkeiten / von Fritz Jacobsohn

Eine Operette, die keine „Kasse macht“, ist ebenso verdächtig wie eine ernste Oper, in die die Leute scharenweise laufen. Es ist möglich, daß die Operette zu gut ist, um dem Publikum zu gefallen, oder daß die Oper so schlecht ist, daß sie die Masse anzieht. Im Falle der ‚Hexe‘, deren Text und Musik von Richard Jäger ist, die vom Komponisten Richard Jäger inszeniert wurde, und deren Dirigent der Komponist Richard Jäger war, hat es sich gezeigt, daß diese Operette nicht etwa zu gut ist, um dem Publikum zu gefallen, sondern daß sie bereits zu bejahrt war, um dem vervierfachen Richard Jäger auch nur ein einfaches Erfolglein zu bringen. In der Tat kommt die ‚Hexe‘ fünf Jahre zu spät, womit nicht gesagt sein soll, daß sie im Jahre 1907 anders gewirkt hätte als jetzt. Neuer aber immerhin. Als Lehár, Fall und Strauß noch nicht mit den geschmackverderbenden Erzeugnissen ihrer volkstümlichen Betätigung den Boden abgegrast hatten, mit all der Gründlichkeit modernen und rationellen Wirtschaftsbetriebes, hätte man den Harmlosigkeiten Jägers ein willigeres Ohr leihen können. Dabei bringt sich der Mann durch eigene Ungeschicklichkeit um jede Wirkung. Denn es gehört schon eine sträfliche Dummheit dazu, einen Groteskkomiker von den erschütternden Mäuren des Herrn Ralph Arthur Roberts auf die Bühne zu stellen, ohne auch nur eine einzige eigene Nummer auf dieses Fragment eines Körpers zu schreiben.

„Sein Alibi“ von Wilhelm Wolters mag als Lustspiel anspruchslose Gemüter ergötzt haben. Es gibt eine Szene aus dem Eheleben eines Pärchens, das genau so schlecht oder recht in Berlin wie in Hohenalza leben könnte. Nur sehr elegante Musik hätte der Sache die Physiognomie einer Begebenheit aus „der großen Welt“ geben können. Wie der Komponist Theodor Blumer seine Aufgabe an- und aufgefaßt hat, beging er den Fehler, mit seiner Musik da zu retardieren, wo er hätte beflügeln müssen, und da überhaupt zu schweigen, wo Musik hätte weiterhelfen können. Er hat es sich, mit einer frischen melodischen Begabung, sehr leicht gemacht, indem er große Nummern, Duette, Ensembles und Finales schrieb, die im alten Stil manche Nettigkeit sagen und teilweise sogar gut klingen. Er ist aber viel zu weitläufig, findet kein Ende, und es gelingt ihm auf diese Weise nicht ein prägnantes Stück, auf das man den Finger legen könnte. Und die Ausschachtung eines unanständig trivialen Schmachtfekens von Walzer zeugt von arger Kulturlosigkeit. Zum Glück hatte die Kurfürsten-Oper ein wirkliches elegantes Paar in Phila Wolff und Otto Beck zur Verfügung.

Die Königliche Oper hat zum Schluß einer mit Ereignissen nicht gerade überladenen Saison („Der Rosentkavalier“ absorbierte alle Kräfte) das Vernünftigste getan, was sie tun konnte, um sich zu salvieren: sie hat ein junges Talent zu Worte kommen lassen. „Der Traum“ von Joseph Gustav Mraczek, nach Grillparzers „Traum ein Leben“, spricht auf jeden Fall für die musikalische Begabung seines Autors, sowie für ernstes Streben und Hingebung an den Stoff. Was dagegen bei

diesem Werk eines Dreißigjährigen verstimmt, ist die Altflugheit einer scheinbaren Ueberreife. Dazu kommt, daß dem Manne schon nach dem ersten Akt der Atem ausgeht, daß schon hier die Hypertrophie einer berechnenden Technik, die in Stoff und Art des Vortwurfs nicht begründet ist, ein klägliches Fiasko erleidet. Ein Beweis mehr, daß die symphonische Untermalung der Singstimmen durch das Orchester ein Notbehelf spekulierender Intelligenz ist. Es hätte schon ein gehäuftes Maß von Talentlosigkeit dazu gehört, Grillparzers Werk, das zum Opernbuch wie geschaffen ist, durch Musik zu vernichten. Der ganze Szenenaufbau und die Gruppierung ist opernhast, breit und episch, und die edel-erhabene Gefühlswelt, das ruhig dahinströmende Pathos, die große didaktische Gebärde der Grillparzerschen Sprache verlangen nach Musik. Hier ist die gegebene Märchen- und Zauberoper, zu deren klarer Einfachheit eine klare, einfache und ehrliche Musik gehört. Damit verlange ich natürlich nicht eine unkomplizierte, simple und unpersönliche Tonsprache, die ein moderner Musiker, wenn er in Fühlung mit der Kunst seiner Zeit steht, überhaupt gar nicht sprechen kann. Der tönende Schwulst, das ölig dahinfließende Orchester und die ungesänglich geschriebenen hochtrabenden Rezitative Mraczeks jedoch entfernen sich viel zu weit von der Basis, auf die selbst ein moderner Musiker Grillparzers Märchenoper stellen kann. So kommt es auch, daß seinem unbedingt vorhandenen Vermögen, zu charakterisieren und Stimmungen in Musik zu setzen, das Falsche, Erlogene und Unüberzeugende anhaftet, daß den Menschen Grillparzers beim Komponisten das warme Blut fehlt, daß sie schreien und nicht zu uns sprechen. Ueber Mraczeks Begabung, die sich auch in der geschickten Instrumentation bemerkbar macht, kann nach dieser Probe kein Zweifel sein. Musikedramatisches Talent aber offenbart er nicht. Er besitzt nicht die Fähigkeit, die schon bei Grillparzer vorhandenen Wirkungen durch Musik zu vertiefen, zu interpretieren oder in neuen Brechungen zu zeigen. Er steht mit seiner Musik dem Text viel mehr im Licht, als daß er ihm neue Lichter aufzusetzen vermag. Dagegen ist er als Epiker von durchaus erfreulicher Stärke. Sowie er die übertrieben-gemachte Interessantheit ablegt und, wie etwa in den kleinen Zwischenspielen von Wirklichkeit zu Traum und von Traum zu Wirklichkeit frei dahinmusiziert, zeigt es sich, daß er ehrlicher und tieferer Wirkungen fähig ist.

Leo Blech, als Protektor dieses neuen Mannes, hatte die Mühen der Einstudierung übernommen. Er hätte das Orchester öfter abdämpfen können; so hätte man die interessanten Farbenmischungen der Instrumente, die auch solistisch gut verwendet werden, besser unterschieden. Die undankbaren gesanglichen Aufgaben wurden mit wirklicher Hingebung gelöst. Knüpfers schöner Bass hatte leider zu wenig Gelegenheit. Wenn Frau Kurt nicht gar zu stark forcierte und durch falsches Atmen störte, könnte man seine Freude haben. Berger gab sich redliche Mühe; aber ihm, sowie dem übrigens trefflichen Bischoff, der den Zanga mehr deklamirte als sang, hatte der Komponist zu undankbare Aufgaben gestellt. Was auffiel, war die im ganzen geschmackvolle Inszenierung.

Vor der Premiere / von Franz Molnár

Briefe eines Autors

Auf allen Anschlagssäulen verkünden mächtige Plakate die Premiere: das neue Stück des modernen Bühnenautors. Der Autor aber tritt ins Kaffeehaus und spricht:
„Kellner, bringen Sie mir Briefpapier, Tinte und Feder!“
Und in rascher Folge schreibt er diese Briefe:

1

Sehr geehrter Herr Pecz! Heute erhielt ich Ihr wertees Schreiben, worin Sie in so rührender Weise die Bezahlung jener vierhundert Kronen fordern, welche einstens wohl nur hundertfünfzig waren, und auf welche ich seither in Raten mindestens sechshundertzwanzig Kronen zahlte. Haben Sie aber die Güte, sich jetzt noch einige Tage zu gedulden. Am Freitag findet die Premiere meines Stückes statt, wie Sie wohl aus den Zeitungen erfahren haben, und von dem Ertrag der Premiere werde ich mich beeilen, meine Schuld zu begleichen. In dieser Hoffnung verbleibe ich Ihr ergebener
Leo Tantiem

2

Lieber Hans! Bisher habe ich Deine Advokatendienste ein einziges Mal in Anspruch genommen, und auch damals hattest Du wenig mit mir zu tun, da wir den Prozeß so verloren, daß es eine Pracht war. Jetzt aber bedarf ich Deiner Advokatenwissenschaft in einer ernstesten Sache. Mein Schwager Ludwig wird Dich heute besuchen und die gesamten Erträgnisse meines Stückes pfänden lassen. Bitte, besorge die Sache eiligst, denn am Freitag findet die Premiere statt, und meine Gläubiger werden die Kasse stürmen. Wir müssen ihnen zuvorkommen. Ludwig wird die Erträgnisse bis zur Höhe von zehntausend Kronen pfänden. Soviel wird dieses blöde Stück keineswegs tragen. Ich rechne im besten Falle auf fünfzehnhundert Kronen.
In alter Freundschaft
Leo Tantiem

3

Teurer Ludwig! Soeben schrieb ich Doktor Hans Horowitz wegen der Pfändung. Bitte, gehe noch heute hinauf zu ihm, damit die Sache in Ordnung kommt.
Servus
Leo

4

Sehr geehrter Herr Direktor! Gestatten Sie mir, daß ich Ihnen auch auf diesem Wege meinen Dank abstatte für die selbst in Ihrem Theater seltene Sorgfalt, mit welcher Sie mein neues Stück ‚Der Revolverlauf‘ ausgestattet haben. Jeder Aufzug bietet einen hinreißenden

den Anblick und wird prächtig gespielt. Noch einmal herzlichen Dank, innigen Dank!

Ihr dankbarer Getreuer

Tantiem

NB. Beinahe hätte ich es vergessen. Ich habe auf das Stück bisher zweitausend Kronen Vorschuß. Sie würden mich sehr verbinden, wenn Sie mir weitere tausend Kronen antwiesen, denn meine Gläubiger bestürmen mich, und ich möchte sie lieber alle auszahlen, statt Ihnen die Unannehmlichkeiten zu bereiten, daß man meine Autorengebühren bei Ihnen pfändet.

Gruß

Obiger

5

Lieber und verehrter Herr Bianco! Sie bitten mich um ein Schriftstück, worin ich Ihnen sämtliche Tantiemen meines neuen Stückes für jene achttausend Kronen zediere, welche Sie mir geliehen haben. Ich lege gewünschtes Schriftstück mit größter Bereitwilligkeit hier bei. Danach sind sämtliche mir gebührenden Erträgnisse des Stückes Ihnen auszuzahlen. Einige kleine Abzüge (Pensionsfonds, Prozente, Inlasso und so weiter) werden wohl gemacht werden müssen; aber was bleibt, gehört ganz Ihnen.

Ihr sehr ergebener

Leo Tantiem

6

Lieber Verfi! Sie werden es sonderbar finden, daß ich jetzt, vor der Premiere, mich mit Ihnen auszusöhnen wünsche. Ich will aufrichtig sein. Ich komme, um an Ihre Großmut zu appellieren. Ich bitte Sie, mein Stück ‚Der Revolverlauf‘ nicht in Ihrem Blatte so sehr hinunterzureißen. Meine Existenz hängt davon ab. Ich bin in die Krallen von Wucherern geraten. Ich möchte mich frei machen. Dazu braucht das Stück aber eine gute Kritik. Und dann, lieber Verfi: eine Hand wäscht die andre. Auch ich werde ja bald Gelegenheit haben, mich über Ihr neues Stück ‚Die Tochter des krummen Richters‘ zu äußern. Also schaden wir einander nicht! Wozu sollen wir einander herunterreißen? Andre tun es ja ohnehin. Ich erwarte Ihre Antwort und verbleibe Ihr Bewunderer

Tantiem

7

Geehrter Herr Ablauf! Ich nehme Ihr Anerbieten bezüglich der tausend Kronen an. An Zinsen zahle ich sechzehn Prozent. Aber es wird nicht lange dauern: nach der Premiere löse ich den Wechsel ein. Schicken Sie das Geld expreß.

L. T.

* * *

„Kellner!“ ruft der moderne Autor dann wieder. „Geben Sie diese sieben Briefe sieben Dienstmännern. Bezahlen Sie sie, schreiben Sie meinen Kaffee zu dem Betrag, und schreiben Sie das Ganze zu meiner Schuld. Und geben Sie mir bis morgen zwanzig Kronen. Sie wissen ja . . . Freitag!“

Rundschau

Die Sternenbraut

Die kluge, aber etwas zu nüchterne Leitung des prager deutschen Theaters gewährt uns nur selten die Freude einer Uraufführung. Um so gespannter ließen wir das Werk eines außerordentlichen Mannes an uns vorbeikämpfen: „Die Sternenbraut“ von Christian von Ehrenfels.

Ehrenfels ist in Kreisen der Fachpsychologie als Entdecker der „Gestaltqualitäten“ einer der meistgenannten und bedeutendsten Namen. Man kann sich kaum ein Problem des heutigen philosophischen Betriebs, ein Buch von ihm unbeeinflusst denken. Er hat ferner die Werttheorie der oesterreichischen Schule auf die Ethik angewendet, ist in rassenhygienische Fragen eingetreten, und sein Mut, seine Freiheit blieben auf allen diesen Gebieten sich selbst gleich. Er hat die sozialbiologischen Ideen von Schallmeyer und Bloch noch radikalisiert, hat einer Reform der Sexualmoral das Wort geredet, verlangt für den tüchtigen Mann möglichst viele Frauen, viele Kinder, verlangt eine Organisation der Intellektuellen, hat ausführliche Pläne in Vorbereitung. In Debatten und öffentlichen Versammlungen liebt er es, mit den Vertretern herkömmlicher Begriffe ruhig und leidenschaftlich zu streiten. Er sucht den Weg vom Gedanken zur Tat, in unbeirrbarer Ehrlichkeit. Nun hat er sich also auch (nach mehreren gewagteren Chordramen) die Bühne erobert.

Fritz Rambolt, der Held des

Dramas, ist mit den vorigen Zeilen beinahe ganz charakterisiert. Nur ist er nicht Universitätsprofessor und Dichter, sondern Fabrikant, der sein Unternehmen zur Kollektivgenossenschaft reformiert hat. Und er erklimmt unbestiegene Bergspitzen, unerreichte Höhen der Menschlichkeit. Ein ungünstiges Geschick fesselt ihn an ein schwindsüchtiges Mädchen, das er liebt, an seine „Sternenbraut“. Doch da er es für seine Pflicht hält, den gesunden Stamm nicht aussterben zu lassen, hält er sich an kräftige Bauernmädchen und hat Kinder von guter Art. Man sieht, der Hedonismus des „Weiten Land“ ist mit der theoretischen Begeisterung von „Sidalla“ verschmolzen. Der Konflikt entsteht durch die schiefe Stellung, die sich der konventionellen Welt ganz natürlich gegen Rambolts Zukunftsüberschwang ergibt. Und daß sich dieser Konflikt natürlich ergibt, zeigt den Dichter Ehrenfels. Die Gegenfiguren, wie wohl sie manchmal als Verschwörer zu dritt auf die Szene schleichen, sind durchaus nicht konstruiert und unsympathisch. Einer von ihnen, der gleichfalls lungenkranke Rittmeister Baron Harbringer, ist sogar bis in sein Herz hinein menschlich gemacht und rührt. Er liebt die Braut Rambolts und glaubt, sie, die ihr herrlichstes Glück an Rambolt findet, gegen ihn schützen zu müssen. Dieses Mißverständnis, das den treibenden Hebel des Stücks abgibt, ist mit erstaunlicher Kraft (solche psychologische

Künste erinnern immer an Dostojewski) zur Glaubhaftigkeit, ja Notwendigkeit gesteigert. Liebe, Untätigkeit, Nervosität, Offizierssehre, Bürgermoral — hundert Motive huschen durch den armen Kopf. Und es kommt zu einer Szene, in der der Offizier sein Los beklagt, das Los der Schwachen und Kranken, die einsam sterben müssen, während den Gesunden das Mitgefühl sogar zum Genuß wird — und dazu senken sich Gewitterwolken herab, längs schroffer Felswände rund um den kleinen Kurort, es wird dunkel und feucht, da erschallt, ganz zufällig, irgend woher, die sentimentale Melodie des Lieds: „Verlassen bin i“ — ach, an dieser Stelle ist Sentimentalität berechtigt, nicht übles Mittel, sondern eine mitwirkende Person, sie verengt das Herz, wie die Wolken das Tal verengen. Man fühlt sich schwach und gibt den Sonnigen Unrecht.

An solchen Stimmungsumschlägen und echt dramatischen Zusammenstößen ist das Stück reich. Es kommt zu einem Duell, einer Arbeiterrevolte, es kommt — was mehr ist — zu Repliken im Dialog, die Menschen vom Gipfel in den Abgrund stürzen. Oft stehen zwei Leute einander Aug' in Aug', und man wartet atemlos: Was nun? Oder die Sternenbraut verkündet ekstatisch den Freundinnen (die alle in Rambolt verliebt sind), daß sie die Ideale ihres Bräutigams teile, daß sie verzichten wolle und Liebe schenken, sie, die Kranke, ringsum Leben erwecken. Da muß so eine dumme Gans ihr antworten: „Aber verzichten kannst du doch nur, indem du von der Verlobung zurücktrittst.“

So stößt mehrmals Gedachtes und herzlich Gefühltes kühn an Wirkliches, die Ideenwelt reicher Propheten strömt aus in Dialektworten, in Gebirgsfitten und Bauerntrachten. Es wird ländlich getanzt, dann wieder in Phantasien einer Kultur von übermorgen geschwelgt. Widersprüche können nicht ausbleiben, aber ich finde: gerade diese Widersprüche, die nichts sind als ganz konsequente naive Ehrlichkeit des Dichters, berühren uns süß und aufreizend nach all dem geglätteten Kunstwerk unsrer Bühnen. Gewiß, man möchte einige Akzidenzen streichen, man würde dieses kühne Land der Zukunft, von dem einigemal geredet wird, gern überhaupt nicht oder wenigstens nicht im Tonfall alpiner Hochtouristik (o diese Symbole!) geschildert hören. Aber selbst von dem, was dem Zuschauer nicht notwendig erscheint, hat man das Gefühl, daß es dem Dichter seelentief notwendig war. Und so ergriff uns eine frohe Begeistigung.

Max Brod

Revanche

Ntto Sonka, ein Philosoph auf Romantwegen, ließ unlängst im düsseldorfer Schauspielhaus ein Drama aufführen, eine Komödie in drei Akten. Das Stück heißt „Revanche“, ist bei Albert Langen erschienen und spielt in einem großen Provinznest. Soweit wäre alles korrekt, in der erwarteten Ordnung, und wenn man auf Grund dieser Antezedentien im Poppstil dahintrotten wollte, könnte man Sonka im Schlaf als die usuelle Hoffnung des deutschen Lustspiels denunzieren. Aber so einfach liegt die Sache nicht. Der Gebrauch der Feder, die Notwendig-

keit ihrer Benützung rüttelt zu Definitionen auf, und, eh man's gedacht hat, stehen allerhand kritische Eindeutigkeiten da. Etwa: dieser erste Versuch trägt die Marke: Champagner Sham, trocken.

Investiert sind: die unerhörten cerebralen Energien Otto Sontha — sie reichen gewolltermaßen nur bis zu irgend einer Seite knapp vor Schluß des Stückes. Dann kommen leider sinnfällige Ueberraschungen, der Autor beginnt die Theaterdirektoren zu verehren und einem Publikum von überschätzter Antiquiertheit einen versöhnlichen Ausgang zuzumwerfen.

Sontha wird einwenden: ich habe dieses Gefindel mit biedern Provinznamen versehen — warum soll es, nachdem mir eine Unmenge gescheiter Äußerungen entfahren ist, nicht auch einmal die ihm gemäßeren Provinzdinge tun? Kann stimmen; aber für meine Nerven ist und bleibt das doch eine schreckliche Uebertcompensation. Ich soll den Inhalt dieses Denkerschwanks angeben? Wer den psychischen Kern des Dreiakters kennen lernen will, fahre in die nächste Buchhandlung oder gleich nach Düsseldorf — wenn er es nicht vorzieht, einen befreundeten, bereits in den Sommerschlaf versunkenen Theaterdirektor rippenstoßweise aufzufordern, den in München und in Düsseldorf, in Wien und in Brünn so geschätzten Dichter endlich den Berlinern zu versehen.

Allerdings: intelligenzverlassene Schauspieler würden sich bei dem Stück eine Abfuhr sichern. Ein tiefer Spaß, in dem nebst einer sachten Verurteilung

Freudscher Theorien Wesentlichstes zur Psychologie der Revanche steckt, erfordert jeder Gehirnbewegung sichere Theaterleute. Der Old Shatterhand der Komödie, ein Ingenieur neuester Konstruktion, und eine dem Unterliegen des Weibes abhold Gattin — der personifizierte männliche Protest mit femininsten Mitteln — sind kulissenreißerischen Kräften unzugänglich.

Ceterum censeo: 'Revanche' von Otto Sontha ist in allen kulturell wertjüchtigen Bühnen zu servieren. Albert Ehrenstein

Die Rampe

Unter diesem Titel hat der Verband deutscher Bühnenschriftsteller schon zum zweiten Mal ein Theaterjahrbuch herausgegeben. Den offiziellen Teil, der Verbandsnachrichten und juristische Besprechungen bringt, können wir übergehen. Zu beschäftigen aber hat uns der literarische Teil. Optimisten könnten meinen: wenn die Dramatiker Deutschlands sich zu einer Vereinigung zusammenschließen und diese durch ein Jahrbuch nach außen vertreten lassen, dann müßte nach irgend einer Seite hin etwas Interessantes herauskommen. Man schlägt die beiden Bände auf und stößt zuerst auf ein Kalendarium. Die nedische Blumenthal-Fulda-Weiß herrscht vor. Da wird gewißelt und geschnitzelt und pointiert, daß man das Gefühl von Friseurgehilfenpoesie nicht los wird. Aber wenn einem auch Roda Roda und Otto Weiß, der Aphorismen von sich gibt, ohne überhaupt zu wissen, was ein Aphorismus ist, hart zugelegt haben — man behält die Hoffnung: es kommen die großen Beiträge. Hier ist es fast noch schlimmer. In dem Band

1911 behauptet sich nur ein einziger Beitrag. Es ist der zweite Akt eines mir unbekannten Lustspiels von Paul Ernst: 'Leben und Tod des heiligen Crispin'. Nach dem mitgeteilten Aufzug zu urteilen, wird das Ganze blaß, schwerfällig und konstruiert sein und nirgends frei aus sich selbst atmen; aber diese Szenen müssen erwähnt werden, weil sie Haltung bewahren. Die Ehre des zweiten Bandes rettet Wilhelm von Scholz mit einem ernsten, männlichen Schiller-Gedenken: 'Der Unsterbliche'. Und von stofflichem Interesse sind Rudolf Thyrolts Mitterwurzer-Erinnerungen. Aber selbst dieses wird bei Alfred von Bergers Nachruf auf Christine Hebbel, bei Blumenthals Tolstoi- und Bauernfeld-Aufzeichnungen durch den unreinen Stil der Mitteilenden erstickt. Es ist traurig, wie wenig sachlich deutsche Schriftsteller bleiben können. Sie flennen wie alte Weiber und waten bis über die Knöchel in Gefühlen. Sie schildern weniger den Gegenstand, der sie ergreift, als ihre Ergriffenheit, weniger das Ereignis, über das sie weinen, als ihre Tränen. Sie kommen von sich selbst nicht los, und gerade die Demut, mit der sie vor dem Größeren, der sie erschüttert, in die Knie sinken, ist nur ein Ausdruck ihrer Eitelkeit: sie wollen in ihrer Bescheidenheit gelobt, in ihrer Andacht bewundert, in ihrer Trauer bemitleidet werden. Nichts Widerwärtigeres als Blumenthals Tolstoi-Begegnung! Diese anbietende Geste plumper Vertraulichkeit, diese verzüßerte Sprache aufdringlicher Ehrfurcht! Wenn aber die deutschen Schriftsteller nicht von pathetischen Gefühlen übervöllt werden, werden sie es

von schalkhaften. Alle müssen sie zu Zeiten neckisch und witzig sein. Und wo paßten diese Scherzchen besser hinein als in einen Almanach! Jeder entdeckt seine geistreiche Ader. Aber es ist nur die Fähigkeit, Diminutiv zu bilden. Alles wird verkleinert, zurechtgestutzt und verniedlicht. Wenn man diese verschnörkelten Witzereien, diese koketten Selbstbespiegelungen liest, vergißt man ganz, daß die deutschen Dramatiker Männer sind. Sie haben einen Verband gegründet, um ihre materiellen Interessen zu vertreten, und sind so wenig darauf bedacht, ihre ideellen zu wahren, daß sie schon zum zweiten Mal ein Jahrbuch herausgegeben haben, das noch weniger als ein dichterisches ein geistiges Niveau behauptet, das, weil es nicht ernst, nicht männlich, nicht sachlich ist, sich in keiner Weise von dem Almanach irgend eines Bürgervereins unterscheidet.

Herbert Jhering

Aus Menschenliebe

In dem Städtchen Mohrin sind alle irgend verwendbaren Stellen beklebt mit Plakaten des folgenden Inhalts: Vaterländische Festspiele, ausgeführt vom bestrenommierten Berliner Gastspiel-Theater unter artistischer Leitung des Herrn Direktor Max Reinhardt aus Berlin im Saale des Hotels 'Deutsches Haus'. Zur Aufführung gelangt: Anlaßlich des zweihundertjährigen Geburtstages Friedrichs des Großen gewidmet: Größtes geschichtliches Sensationsstück. Mit größtem Erfolge in allen Städten des Reiches aufgeführt. Napoleon Bonaparte in Preußen, Vaterländisches Schauspiel in 4 Akten von Dr. Wauer. (In den historischen Kostümen 1806—13).

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Julius Karl Fischer: Nichtstuer, Drama. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Gebhard Schöppler-Perafini: Sündenböcke, Schwank. Düsseldorf, Vstfplhs.

Aufführungen

1) von deutschen Werken

23. 3. Albrecht Schaeffer: Ratt, Ein deutsches Trauerspiel in drei Akten. Hannover, Deutsches Th.

24. 3. Erik Kay und Erich Köhler: Beilchen, Schspl. Wien, Intimes Th.

25. 3. Richard Jäger: Die Hexe, Dreiaktige Operette, Text vom Komponisten. Berlin, Komische Oper.

26. 3. Moritz Heimann: Der Feind und der Bruder, Vieraktige Tragödie. Berlin, Kammerspiele.

Hermann Reichenbach: Unter dem Schwert (1813), Bilder aus Hamburgs schwerer Zeit. Berlin, Neues Schsplhs.

29. 3. Julius Horst und Arthur Bippich: Das lauschige Nest, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Vstfplhs.

2) von übersehten Werken

Lucio d'Ambr: Der Chemann am Fenster, Zweiaktiges Vstfpl. Berlin, Trianonth.

Feraudy: Ein angebrochener Abend, Einaktiges Vstfpl., Deutsch von Otto Eifenschip. Berlin, Trianonth.

Melchior Lenghel und Ludwig Biro: Die Jarin, Dreiaktiges Schspl. München, Vstfplhs.

3) in fremden Sprachen

Henri Cain und Louis Payen: Agnes, dame galante, Vieraktiges Versschspl. Paris, Bouffes Parisiens.

Isidore de Lara: Les trois masques, Oper, Text nach dem Drama von Méré. Marseille.

Neue Bücher

Rudolf Moennede: Franz Dingelstedts Wirksamkeit am weimarer Hoftheater, Ein Beitrag zur Theatergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Greifswalder Dissertation. 233 S.

Dramen

Moritz Heimann: Der Feind und der Bruder, Vieraktige Trag. Berlin, S. Fischer. 166 S.

Christopher Marlowe: Eduard der Zweite, Trag., Deutsch von Alfred Walter Heymel. Leipzig, Inselverlag. 138 S. M. 3,—.

Johannes Raff: Mutterschaft, Fünfaktiges Drama. Berlin, S. Fischer. 150 S.

Johannes Tralow: Inge, Das Drama einer Liebe in drei Akten und einem Vorspiel. Berlin, Oesterheld & Co. 134 S.

Siegfried Trebitsch: Ein Mutterjohn, Dreiaktiges Schspl. Berlin, S. Fischer. 110 S.

Zeitung und Zeitschriften

Curt Elwenspoet: Deutsche Bühnenkunst in Holland. Deutsche Bühne IV, 6.

Robert Hornried: Der Kapellmeister als Regisseur. Der neue Weg XLI, 12.

Hermann Riezl: Max Burdhard. Gegenwart XLI, 13.

J. Landau: Max Burdhard. Deutsche Bühne IV, 6.

Hugo Wolfgang Philipp: Kind und Theater. Tag 72.

Wolfgang Quinde: Die Behandlung des Kostüms auf der Bühne. Die Szene I, 9.

Ernst Schulze: Chinesische Schauspieler. Reclams Universum XXVIII, 26.

Ernst Schur: Händchen, Zum primitiven Stil des Theaters. Der neue Weg XLI, 12.

Prozesse

Das Berliner Kammergericht hat in dem Prozeß Paul Wegeners gegen Reinhardt entschieden, daß Wegener das Deutsche Theater am 31. März 1913 verlassen darf. Das Theater wird gegen diese Entscheidung an das Reichsgericht appellieren.

Personalia

Neue Theaterleiter

Das Düsseldorf-Lustspielhaus hat Hans Arnim, bisher Oberregisseur am aachener Stadttheater, vom ersten April ab auf fünf Jahre gepachtet.

Engagements

Altensburg (Hofth.): Robert Bühler von Luzern 1912/13.

Barmen (Stadtth.): Robert Menzen 1912/14.

Berlin (Märkisches Wanderth.): Viktor Geldern von Liegnitz 1912/13.

(Komödienh.): Dr. Wilhelm Remanoff von der Schauburg Hannover September 1912/15.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Frieda Mareß von Freiberg i. S. 1912/17.

Bremen (Schauspielh.): Hermann Torn von Luzern 1912/13.

Breslau (Stadtth.): Marie Blum von Stettin.

Bromberg (Stadtth.): Elfe Gattig vom Schauspielhaus Potsdam 1912/14.

Cöln (Stadtth.): Charlotte Karst von Oldenburg 1912/15.

Essen-Ruhr (Rheinisch-Westfälisches Volksth.): Heinz Selzer 1912/13.

Flensburg (Stadtth.): Elsa Krug von Schweidnitz, Albert Ruch von Hirschberg i. Schl. 1912/13.

Die Presse

1. Bössische Zeitung. 2. Börsen-courier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

1. Moritz Heimann: Der Feind und der Bruder, Tragödie in vier Akten. Kammerspiele.

1. Der vollendete typische Irrtum eines Mannes von Geist, der in den Banden der modernen Originalitätssucht liegt.

2. Der Text war oft kaum zu verstehen, und da die Vorgänge an sich schon etwas kraus, die Familienverhältnisse verwickelt, die Charaktere unklar sind, waren die Absichten des Dichters kaum recht zu erfassen.

3. Es ist kein Werk ursprünglicher Dichterkraft, es ist die Macharbeit eines feingebildeten, aber schwülstigen Aestheten.

4. Eine ganz verkünstelte, verschwommene, von Wortschwall überwucherte Arbeit.

5. Dieses verschleierte Werk eines sonderlich feinen und tiefen Geistes verführt während seines Ablaufs zu Raskülen, die bald richtig, bald falsch sind, zu Ahnungen, die bald täuschen, bald nicht. Jeder Akt scheint ein neues Leben zu beginnen.

II. Hermann Reichenbach: Unter dem Schwert (1813), Bilder aus Hamburgs schwerer Zeit. Neues Schauspielhaus.

1. Ein Stück, das für patriotische Erhebung geeignet ist.

2. Diese Bilder sind von jeglichem Standpunkt aus verwerflich: vom ästhetischen, vom ethischen, vom politischen.

3. Es reicht für ein patriotisches Festspiel von heute immerhin aus.

4. Das Stück erinnert an jene Sommergarten-Potpourris, die an patriotischen Gedenktagen unter der Marke 'Schlachtmusik mit Kanonendonner' bei bengalischer Beleuchtung gespielt werden.

5. Die Bilder ziehen ohne jede Spannung und Beseelung vorüber.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 15
11. April 1912

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

Es gilt für unerlässlich, sich dem antiken Drama mit historischem Verständnis zu nähern; man bemüht sich, die Denkweise der Griechen gewissenhaft kennen zu lernen, und macht dann von dort aus den Versuch, in ein uns persönlich durchaus fremdes Kunstwerk vorzudringen. Für die richtige Auffassung von mancherlei Einzelheiten mag diese Manier ja notwendig sein, doch glaube ich: das Wesentliche, Größte an einem Kunstwerk ist für alle Zeit unmittelbar jedem Menschen in seiner ganzen Wucht begreifbar. Versagt die Wirkung eines antiken Werkes beim modernen Menschen, so ist also entweder das Werk irgendwie mindertwertig, oder wir sehen nicht klar, wo eigentlich der wesentliche ewige Schönheitskern sitzt. Gerade unsere 'Bildung' verführt uns vielleicht, kulturelle Details besonders interessiert zu betrachten. Und erkennen wir dann plötzlich, daß all dies uns heutzutage nicht das Geringste mehr angeht, so werfen wir, fast gereizt, das ganze Drama beiseite.

Ich will im Folgenden versuchen, an einer Reihe antiker Dramen dies Ewige aufzuzeigen, das heute genau so modern ist wie vor zweitausend Jahren. Man wird mir da vielleicht manchmal vorwerfen, die 'Ansicht' des Dichters über das Problem sei doch eine andre, er spreche es ja selbst, etwa in einem Chorgesange, aus. Darauf möchte ich gleich erwidern: die theoretisch als Gedanke geäußerte 'Ansicht' des Dichters ist ganz belanglos; es kommt darauf an, was gestaltet vorliegt. Ja, es ist möglich, daß ein Dichter überhaupt nicht zu völliger, gedanklich formulierbarer Klarheit seiner Schöpfung vordringt: vielleicht fürchtet er sich gar vor seinem Instinkt und entschuldigt sich abstrakt in seinen 'Ansichten'. Sophokles, zum Beispiel, war ein sehr grausam höhnischer Mensch, der mit kalter Heiterkeit den Irrsinn des Schicksals formte, aber sein 'Geist' gießt religiöses Del in dieses Chaos, versucht zu beschwichtigen und zu versöhnen. Nicht aus den weisen Sprüchlein, seinen 'Ansichten', erkennt man den Dichter: man muß das Blut selber untersuchen, und das rollt unbewußt in den

Ubern des Kunstorganismus. Dort lebt das Zeitlose, Ewige. Das gilt es in jeder Epoche wieder möglichst rein herauszuheben. Und so bekommen wir auch einen ganz neuen und, wie ich glaube, den einzigen dauernd echten Wertmesser. Historisch beschränkte Ideen, wie etwa die Naturvölkerangst vor der magischen Wirkung des Fluches oder die Furcht vor dem umgehenden Gespenst des Unbeerdigten, können sich auch nicht zu psychologisch ewigen Problemen verdichten. Mit dem Schwinden des Überglaubens schwindet das erregende Moment. Und in den größten Meisterwerken ist dies kulturell Bedingte auch tatsächlich immer nur Vorwand, Beinwerk, Mittel zur Verdeutlichung eines rein seelischen zeitlosen Konflikts.

1. Sophokles: Nias

Nias, der erste Held der Griechen nach Achills Tode, hat dessen Waffen, die ihm doch zukamen, durch die Intrige der Feldherrn nicht erhalten. Dafür will er sich rächen: er überfällt nachts das Lager, um seine Widersacher zu töten. Aber Athene, die Göttin, schlägt ihn mit Irrsinn, so daß er statt seiner Feinde eine Viehherde mordet und einige Böcke sogar gefangen in sein Zelt führt, um sie dort auszupeitschen. Der Wahnsinn weicht, und Nias sieht, wie er genarrt ist und sich lächerlich gemacht hat. Da bleibt ihm nichts andres übrig als der Tod. Sein Stolz ist gekränkt, und er kann nicht mehr leben. „Aber er konnte ja nichts dafür: in dem Anfall einer Krankheit hat er doch die Selbst-Entehrung begangen.“ Das ist für diesen Helden gleich. Seine Persönlichkeit ist durch und durch einheitlich, fest in sich ruhend. Was Nias getan hat, dafür steht Nias voll ein. Bekam seine Ehre eine Wunde, so verblutet sie daran. Da ist keine Rede von Pflasterchen und Balsam. „Der Arme hatte keine freie Willensbestimmung“, würde der Sklavenverstand sagen; „man muß ihn entschuldigen — er war krank“. Und mit einer reparierten Ehre könnte er ruhig weiterleben. Vielleicht sollte man gar Mitleid mit ihm haben. Der Held zerteilt seine Persönlichkeit nicht so schlau in verschiedene Möglichkeiten; er ist immer er selbst, er entschuldigt sich nicht. Für alles, was Nias tut, will Nias büßen. So tötet er sich: ohne jede Rücksamkeit; es muß sein.

Das innere Bewußtsein der stolzen, heilen Persönlichkeit bedeutet dem Helden alles. Untergeordnet ist dagegen die Pflicht gegen andre. Das geliebte Weib kommt und sucht ihn an der äußern Ehre festzuhalten: Ich bin ganz auf dich angewiesen, du darfst mich nicht verlassen, und dein kleiner Sohn wird schmachvoll behandelt werden. Nias geht gar nicht darauf ein. Die Ergriffenheit über das innere besudelte Ich nimmt ihn ganz in Anspruch. Er will jetzt nur Einsamkeit und Ruhe, um ungestört sterben zu können. So täuscht er die Geliebte und die Freunde; verstellt sich, als sei er bereit zu Ver-

söhnung und Demut — damit sie ihm nur den stillen Frieden lassen für die letzte Stunde. Zugleich gibt das eine starke Bühnenspannung; auch der Zuschauer fragt sich: Wird Nias wirklich weich werden? Der Chor glaubt es tatsächlich.

Das Einzige, was der Held zum Leben braucht, ist die unberührte Reinheit innern Ehrgefühls. Alles andre ist dagegen gleichgültig. Doch das versteht die Menge nicht. Der kluge Priester Kalchas hat sogar orakelt, gerade heute sei noch ein gefährlicher, kritischer Tag für des Nias Schicksal, morgen sei alle Gefahr vorbei. „Also heute dürft ihr ihn nicht allein lassen, morgen hat der Held sich beruhigt.“ An vierundzwanzig Stunden und einer bösen Kalendersonstellatlon hänge der Konflikt, meint das Volk. Der Dichter benutzt das zu einer neuen Spannung. Der Chor hastet fort, den Nias zu suchen. Und zugleich wird so der Schauplatz frei von Menschen: in der leeren Orchestra vollzieht Nias den Selbstmord, in völliger Einsamkeit.

Um die Leiche wird nun lange gezankt. Man hat das für einen späteren Zusatz gehalten. Aber hier ist das Schicksal der Leiche doch gerade sehr wichtig: wie im Leben immer derselbe, ist auch der tote Körper noch Nias. Er fühlt sich als Persönlichkeit, bis er im Grabe geborgen ist. Die Hunde dürfen nicht an diesen Toten: denn es ist immer ja der alte Held. Der treue Bruder tritt da für ihn ein und kämpft weiter für die Ehre des nun wehrlosen Körpers. Selbst daß eine lieblose Hand bei der Bestattung helfe, wird verhindert: auch die Leiche ist empfindlich gegen die leiseste Kränkung.

Die kompromißlose Natur des Helden bestimmt das Drama; die Schuldfrage läuft nur begleitend nebenher. Nias war hochmütig von Jugend auf, und das endet immer schlimm, hören wir; er hat sich vor den Göttern nicht genügend gebückt; dann war es auch nicht recht, sich für den Ersten zu halten, einen Wutanfall zu bekommen und die Feldherren morden zu wollen. Ich denke, man fühlt, wie kleinlich alles wirken muß, sobald die Bestrafung moralisierend in die Mitte rückt. Vielleicht hat Sophokles, der Ethiker, wirklich daran gedacht, den banalen Satz zu illustrieren: Hochmut kommt vor dem Fall. Sophokles, der Dichter, hat das ewige Drama des Helden und der Ehre geschaffen.

Worte der Frau / von Ernst Lissauer

Da Gott am vierten Tag entbrannte das Sonnenlicht,
Schien ihm die neue Glut funkelnd ins Angesicht,
Da strahlte laut sein Haupt, von Jubel überblendet.

So hat deine Kraft, die von Sonne stammt,
Feuer und Glanz auf mich gespendet,
Breit loht der Schein; heiß stehst du überflammt.

Das Friedensfest

Dieser Hauptmann! Man glaubt, ihn in- und auswendig zu kennen. Und wenn man dann eins seiner alten Dramen, freilich das stärkste, vor einer neuen Aufführung wieder liest, so entdeckt man, daß man zwar gewußt hat, wie weit es über die Erde, aber nicht, wie weit es unter die Erde reicht. Wie fest es im Humus wurzelt, wie unaufhörlich es also wächst, Schößlinge treibt, Kronen ansetzt, dürre Zweige und faules Laub abstößt, kurz: sein Gesicht verändert. Sieht das ‚Friedensfest‘ heute nicht wirklich ganz anders aus als vor zweiundzwanzig Jahren? Gewiß: ‚Vor Sonnenaufgang‘ auch. Der Unterschied ist nur, daß das ‚Friedensfest‘ in dieser Zeit nicht älter, sondern jünger, nicht kleiner, sondern größer, nicht blasser, sondern bunter geworden ist. Keiner denkt mehr daran, daß es einmal das Schulbeispiel einer ‚Richtung‘ war; daß einmal die Frage nach der Pathologie der Personen die Sorge um ihr Seelenheil zurückdrängte; daß man einmal imstande und begierig war, den Finger auf die Stellen zu legen, die den ‚Einfluß‘ von Ibsen und Zola und Strindberg verrieten. Der Naturalismus, oder was sich dafür ausgab, war zu überwinden. Aber dies hier ist eben kein Naturalismus. Dies ist durch eine Welt getrennt von den Exaktheiten fleißiger Alltagsbeobachter. Dies ist einfach Poesie: nicht weil am Schluß durch das Gewölk ein Sonnenstrahl bricht; sondern weil unter dem düstern Himmel Menschen wimmeln, die einander und uns Geschwister sind — die Hitze und Frost schüttelt, die sich in Angstbilirien winden, die blind umhertasten, die hochstreben und niedergeworfen werden, die glauben möchten und zweifeln müssen, die ihr Geblüt, als sich selber, abwechselnd lieben und hassen und öfter hassen, die gestreichelt sein und streicheln wollen, aber aus Scham über ihre Weichheit wütend um sich stehen. Es ist das Ziel jedes Tragikers, daß uns der Menschheit ganzer Jammer anfaßt. Glaubt etwa noch jemand, dazu der Menschheit ragende Vertreter oder gar ihre sogenannten großen Gegenstände nötig zu haben? Was sich auf diesem Schützenhügel bei Erfkner unter den Mitgliedern der bürgerlichen Familien Scholz und Buchner abspielt, ist weder erhaben noch allzu selten. Trotzdem: es macht mich erschauern, sträubt mir das Haar, schlingt mich unwiderstehlich in seinen dunkeln Wirbel ein. So grauenhafte Vorgänge zusammenzuballen, sind andre Dramatiker auch nicht faul gewesen. Aber das Dichter- und Menschentum dieses Gerhart Hauptmann hat die mitleidsvolle Gebärde, den ekstatischen Blick, die tiefen Naturlaute, die

mir das Herz aufbrechen. Ich heule von Anfang bis zu Ende; und werde dadurch gestärkt, nicht geschwächt. Das ‚Friedensfest‘ ist heute schon klassisch.

Allerdings darf man es nicht durch Brahm kennen lernen. Der hält noch im Jahre 1890. Er ist bestenfalls denjenigen Jugendwerken seines Hauptmann gewachsen, die niemals eine Zukunft hatten. Die andern, die sich, mit uns, entwickelt haben, gibt er falsch, nämlich historisch. Aber selbst historisch gibt er sie nicht gut. Das ‚Friedensfest‘ im besondern hat er schon vor dreizehn Jahren nicht spielen können. Immerhin hat er im Deutschen Theater Schauspieler gehabt, die sich nicht hindern ließen, wenigstens ein paar Gestalten für sich zu erschöpfen. Im Lessingtheater dagegen sieht die Familienkatastrophe so aus: daß ein fleischgewordener Mangel an Regiebegabung die Atmosphäre zu schaffen verabsäumt hat, in der die Reste des Brahmschen Ensembles durchweg den Eindruck von schönen Resten gemacht hätten. Hauptmanns Vorschriften sind befolgt, aber nicht belebt. Diese Halle birgt kein Geheimnis, hat keine Geschichte, erzeugt keine Stimmung. Hier jagt nicht das lebendige Drama vorbei, das für uns das ‚Friedensfest‘ geworden ist: hier rollt sich gemächlich das Zustandsbild einer verflochtenen Literaturperiode ab. Hier wird die Hysterie dieser Familie nicht gepeitscht: hier wird sie pedantisch auseinandergebreitet. Hier glühen keine Fieberfarben auf: hier lastet eine einzige Graueit. Man klebt an Hauptmanns Buchstaben, an seiner anfängerhaften Vorliebe für die getreue Wiedergabe des Umgangsgestotters. Man soll zwischen fünf Menschen diejenige Ähnlichkeit des Wesens erzielen, die alle Zusammenstöße und Erschütterungen erst herbeiführt und erklärt, und kann sie nicht einmal zum simpelsten Zusammenspiel abrichten. Wenn Wilhelm ohnmächtig wird, dann gruppieren sich die Verwandten so hölzern um ihn, daß man auf die Bühne springen und Unordnung unter sie bringen möchte. Woran fehlt es hier eigentlich nicht? Es fehlt an den Grundbegriffen und an den Feinheiten, an Verständnis für jede unalltägliche Dichtung und an Phantasie. Als Reinhardt aufkam, hat Brahm gelobt, sich nicht zu rühren. Es ist das einzige Gelöbniß, das er als Theaterdirektor der Öffentlichkeit gehalten hat. Solange er in der ersten Reihe stand, hatte diese Hartnäckigkeit mancherlei für sich. Seit er im Hintertreffen steht, ist sie schrecklich langweilig für uns.

Oder kann man auch nur mit den Einzelleistungen dieser Vorstellung viel anfangen? Reicher ist aus Robert Scholz der Vater Scholz, aber damit nicht künstlerisch reifer geworden. In Brahms guter Zeit war fast jeder Darsteller reicher, als er für seine Rolle

zu sein brauchte. Aus diesem Ueberschuß ähnlich gerichteter Naturen entstand ohne eigentliche Regie die Luftschicht der Aufführungen, für die wir dem Brahman der Vergangenheit verpflichtet bleiben. Als Vater Scholz gibt Reicher gerade einen alten Mann, und nicht einmal diesen alten Mann, der das Schicksal seines Hauses zur Hälfte verschuldet und doch wieder nicht verschuldet hat. Zur andern Hälfte schuldig und unschuldig ist seine Frau. Daß sie hier nicht genug Gewicht und schwerlich das richtige Gesicht bekommen hat, muß an der Regie liegen. Denn warum sollte die Grüning nicht eine Person spielen können, der man es glaubt, daß sie den Mann aus dem Hause getrieben und die Kinder falsch erzogen hat? Bei dieser zu leisen, zu unnervösen, zu gutartigen Frau Scholz hätte es keine Familienkatastrophe gegeben. Man sieht förmlich alle Kühnheiten der Charakteristik, alle mimischen Einfälle, die nicht da sind, weil sie den Rahmen, das heißt: diesen Rahmen gesprengt hätten und darum verboten wurden. Reinhardts Fähigkeit: die Schwachen zur Höhe der Starken emporzustacheln. Brahms Fähigkeit: zugunsten der Mittelmäßigkeit das Talent zu dämpfen. Da die Eltern nicht stimmen, hätten die Kinder es selbst dann nicht leicht, wenn sie alle ausreichten. Fräulein Sussin ist zuzutrauen, daß sie sich als Auguste in andrer Umgebung mehr herausnehmen würde als hier. Aber Herr Stieler als ihr Bruder Wilhelm ist ganz unzulänglich. Für so anspruchsvolle Aufgaben hat er noch nicht die innere Fülle. Seine Aufgewühltheit glaubt man ihm um so weniger, je mehr Grimassen sie glaubhaft zu machen suchen. Vom Künstler Wilhelm Scholz ist nichts als die Perücke da. Aber man mache den Versuch, sie Herrn Stieler abzunehmen und dem hoffnungsvollen Herrn Loos aufzusetzen, und wir werden kaum merken, daß die Rollen vertauscht sind. Die Forderung des Dichters, daß die Scholzens eines Blutes scheinen müssen, ist nirgends recht erfüllt. Nur hier ist sie so übertrieben erfüllt, daß der dramatische Gegensatz fast aufgehoben wird. Was bleibt vom 'Friedensfest'? Das Friedensfest. Und selbst das ist für Brahman nicht mehr ganz zu bewältigen. Fräulein Herterichs Ida ist von Zucker und Anis, nicht von Fleisch und Blut; von Moser, nicht von Hauptmann; die Tochter Hansi Arnstaedts, nicht Else Lehmanns. Ich möchte gern noch einmal hören und sehen, wie die Lehmann als Frau Buchner das Geständnis ihrer Liebe zu Wilhelm herausstößt, die Hände vors brandende Gesicht schlägt und in einer jähen Wendung wegstürzt. Aber selbst ich würde dafür all diese lähmende Gleichgültigkeit nicht noch einmal auf mich nehmen.

Corneille an Richelieu

Der nachfolgende Brief, der auch in Frankreich unbekannt geblieben war, bis ihn, dieser Tage, eine pariser Zeitung veröffentlichte, stammt aus dem Jahre 1636, der Zeit, da der Kampf um den ‚Cid‘ am heftigsten tobte, ein Kampf, in den alle Kreise der Bevölkerung leidenschaftlich eingriffen, der eine ganze pamphletistische Literatur ins Leben gerufen und bisher in der französischen Literaturgeschichte nicht wieder seinesgleichen gefunden hat.

Mit dem ‚Cid‘ hatte Corneille den Grundstein zu dem klassischen französischen Drama gelegt. Sein ungeheurer Erfolg beim Publikum entfesselte nicht nur den gehässigsten Neid und Zorn der zahlreichen Rivalen des jungen, bis dahin ganz namenlosen Dichters, die Mißgunst aller jener Dichterlinge, die ihr literarisches Dasein unter der italienischen oder spanischen Sonne gefristet hatten, indem sie verstümmelte Uebertragungen leichtere italienischer oder spanischer Intrigen-Stücke lieferten — auch der Unwille Richelieus wurde dadurch erregt, des Gönners aller jener Kleinen im Geiste.

Diesem Ehrgeizigen hatte der Weltruf eines genialen Diplomaten, vor dem Europa zitterte, nicht genügt: der Minister-Kardinal wollte nicht minder als Dichter und Dichterfreund glänzen. Deswegen nahm er verschiedene arme junge Talente in seinen persönlichen Schutz — darunter Corneille — die seine mittelmäßigen Einfälle in einen mittelmäßigen Rahmen fügen und bühnengerecht zustutzen mußten. Die so fabrizierten Stücke gab er dann für sein Werk aus und ließ sie dem ohnehin damals nicht sehr verwöhnten pariser Publikum vorspielen. Dieser geistigen Frone zeigte sich aber Corneilles kühner, selbständiger Geist nicht gewachsen: als er eines Tages einen „fehlenden dritten Akt“ schreiben sollte, aber auf eigene Faust Neues erfand, anstatt das Gegebene fortzuführen, wurde er kurzerhand aus des Ministers Diensten entlassen, weil es ihm an dem nötigen „esprit de suite“ fehle.

Bald darauf errang der ‚Cid‘ einen in der französischen Bühnenliteratur beispiellosen Erfolg. Das verstärkte zwar noch den Groll Richelieus gegen seinen früheren Schützling, veranlaßte ihn jedoch auch, persönlich in den Kampf der Gegner und Anhänger der „neuen Richtung“ einzugreifen, indem er die Entscheidung über den Wert des ‚Cid‘ der ein Jahr zuvor gegründeten Académie française übertrug. Diese fällt nach langem Zögern ein mattes Urteil, das zwischen Lob und Tadel die Mitte hielt, und dem man es anmerkte, daß es die Palmbefrachten weder mit der Partei des mächtigen Ministers, noch mit der mächtigen Partei des Dichters verderben wollten.

Dennoch hat sich das Werk im Laufe der Jahrhunderte seinen Platz in der Weltliteratur erobert, wie es sich damals schon Frank-

reich, das heißt: Paris eroberte, als Boileau von ihm sagen konnte:
En vain contre le Cid un ministre se ligue,
Tout Paris, pour Chimène, a les yeux de Rodrigue.

Hedwig Hirschbach

* * *

Monseigneur,

aus eigenem Antriebe, ich erkläre es ganz offen, nur bewogen von dem Respekt vor Ihrer Person, will ich heute zu Ihnen sprechen. Welche Regungen meine Feinde auch meinem Briefe unterstieben mögen: Selbstverteidigung oder Lobhudelei, Einsicht in meine Fehler oder falschen Stolz — Eure Eminenz ist zu gerecht, sie hat mir zu oft kostbare Zeichen ihrer Gunst gegeben, um mir das Recht zu weigern, sie einige Augenblicke mit meiner Dankbarkeit zu unterhalten, wenn so viele andre ihre Ohren mit Erzählungen über meine Undankbarkeit ermüden. Vielleicht werde ich hierbei nicht alle nötige Vorsicht gebrauchen, vielleicht werde ich nur schlecht zu verbergen wissen, daß ich stolz bin auf den Ruhm, zu dem mir Frankreich und Ihre Wohltaten verholfen haben, vielleicht benötige ich am Ende, um mit Maecen zu sprechen, der sanften Beredsamkeit des Horaz: Sie werden mir indessen verzeihen, Monseigneur, wenn ich nach so vielen im Umgang mit einem Minister verbrachten Tagen, dessen ganze Politik in den zwei Worten besteht: „Fest und treu!“, wenn ich danach keine andre Kunst, kein andres Trachten gelernt habe, als die schmucklose Sprache der Offenheit und der Wahrheit.

Wessen klagt man mich denn an? Den ‚Cid‘ geschrieben zu haben? Die Seele des Zuschauers zu tief gerührt zu haben, beim Publikum edle Gefühle erweckt zu haben, welche die leichte Sprache von ein paar aufgeblasenen Poeten zu lange schlafen ließ? Ach, so klage man Sie selbst an, Monseigneur, unsre ersten Schritte unterstützt zu haben! So beschuldige man Sie, mich, als ich arm und unbekannt war, aus der Dunkelheit gezogen zu haben, um mich zu sich emporzuheben! Wenn Ihre große Seele zu rasch die Gunst vergißt, die sie mir gnädigst gewährt hat, so ist es an mir, sie daran zu erinnern, wie es an mir ist, sie niemals zu vergessen. Was sage ich! Haben Sie nicht die Güte so weit getrieben, meine einfache Arbeit mit mir zu teilen, mit mir zusammen zum Dichter zu werden? Nicht, daß der Neuschöpfer Frankreichs, der mächtige Geist, der die Zukunft Europas in sich trägt, in dem Beifall der Galerie einen billigen Ruhm gesucht hätte, der seiner unwürdig wäre: nein, um sich in dem heiteren Lande der Phantasie von der schrecklichen Wirklichkeit zu erholen, wandte er seine Güte unsern Mühen zu, lieb er voll schmeichelhaften Interesses für uns sein Ohr unsern Interessen, um uns die seinigen mitzuteilen.

Ich aber, ich fühlte mich damals entzückt, über mich selbst emporgehoben; ich fühlte, wie groß, wie erhaben die Rolle eines Dichters ist, da sie Corneille einem Richelieu nahe brachte. Dieser Gedanke war es, der mich beim Entwurf des ‚Cid‘ leitete, dieser Gedanke, Ihre Person gab mir, mir selbst oft unbewußt, meine vielleicht schönsten Verse ein. Ah, als ich ein lange unruhig bewegtes Königreich schil-

berte, daß nach und nach aus seinen Trümmern durch die Kraft eines energischen Fürsten emporsteigt; Don Rodrigo, wie er die Mauren aus seinem Vaterlande verjagt; die Großen, wie sie unter das königliche Szepter gezwungen werden; wenn Chimène ruft: „Gerechtigkeit, Sire!“, wenn sie vertrauensvoll die Bestrafung des ersten, des tapfersten Ritters von Castilien und Aragon fordert — glauben Sie, daß die Galerie dann nur an Corneille und seine Verse dachte? Glauben Sie nicht, daß sie in einer plötzlichen Anwandlung von Enthusiasmus ihre Blicke auf Frankreich richtete, jenes Frankreich, das über Oesterreich Sieger geblieben, auf unsre Grenzen, die Ihre Sorgfalt gesichert hat, und — mehr als all das — auf jene mutige Gerechtigkeit, die sich den Schuldigen aus den höchsten Kreisen herausgreift und ihn, trotz seinen Titeln, trotz seinem Ahnenstolz, unter das Schwert eines Gesetzes zwingt, vor dem wir alle gleich sind!

Dieses sind meine Verbrechen, Monseigneur. Es sind auch die Ihren, und die neidischen Lärmer, die mich im Theater verfolgen, haben auch Sie in einer höhern Sphäre nicht geschont. Ich werde heute angegriffen, weil ich die Bühne Frankreichs gehoben habe; Sie wurden es gestern, weil Sie Frankreich wieder aufgerichtet haben. Zwanzig Dichterlinge konspirieren gegen mich, tausend Winkeldiplomaten gegen Sie, und wenn man versucht, Corneille in den Augen Richelieus zu vernichten, so wird — geben Sie wohl acht, Monseigneur — vielleicht im selben Augenblick irgend ein dunkles Komplott in den Vorzimmern des Louvre angezettelt, um Richelieu in den Augen des Königs zu vernichten. Zum Glück für uns und die Nation ist sein Verteidiger immer noch wachsammer als seine Feinde, und während er furchtlos, inmitten so vieler Hindernisse und Gefahren, seinen graden Weg verfolgt, beantwortet er jede neue Verschwörung im Innern, jede neue Verleumdung mit einem neuen Sieg über unsre Rivalen draußen. Nun, so will ich mit Gottes Hilfe diesem edlen Beispiel folgen! Man empört sich über meine Erfolge? Ich will sie verdoppeln. Den Neid erbittert mein Ruhm? Ich will ihn vermehren. Und wenn es mir nicht vergönnt ist, mich auch nur von weitem mit einem so großen Minister zu messen, so werden wir doch, der eine wie der andre, so fortfahren: Sie, Frankreich neue Provinzen zu schenken; ich, neue Kunstwerke. Und wohl oder übel werden die kleinlichen Leidenschaften schweigen müssen; früher oder später werden sie im Dunkel, geblendet vom Licht, verschwinden. Nur dem Adler ist es vergönnt, der Sonne ins Angesicht zu schauen.

Wie aber sollte ich diesen Kampf führen, Monseigneur, wenn ich nicht Ihrer Hilfe sicher wäre? Und was könnten mir Erfolge sein, wenn ich nicht einmal das Recht hätte, sie Ihnen zu Füßen zu legen?

Ist das wohl für so viele Nachtwachen Lohn genug, die Beifallstürme eines Publikums, das vielleicht schon beim Verlassen des Saales wieder gleichgültig ist, und für das ein paar Tage genügen, um die Begeisterung abzukühlen, die Bewunderung zu dämpfen? Ist das wohl Lohn genug, die Lobeserhebungen einer unbekannten und fernen Nachwelt, um so viele Sorgen, so viele Schmerzen der Gegenwart wieder gutzumachen, die bitteren Verfolgungen des Neides, und,

was schlimmer ist, die Demütigung, manchmal von Dummköpfen gelobt zu werden? Ruhm! Welch eitler Dunst! Welch ungreifbarer Traum, dem einzig die Freundschaft Bestand verleiht! Diese göttliche Freundschaft zu besitzen, als Kamerad und als Ansporn für die Arbeit, seine Unsterblichkeit auf einen engen Kreis Auserwählter zu beschränken, die den Dichter über die Angriffe der Außenwelt zu trösten, sein immer unruhiges Herz zu besänftigen wissen; endlich, sich beschützt, gestützt zu fühlen von der liebevollen Fürsorge eines großen Mannes und, inmitten des dröhnenden Beifalls der hingegrissenen Menge, den Mauth des Triumphes auszukosten in der alleinigen Hoffnung, ihm diesen zu Füßen zu legen, sich in köstlichem Stolz, beim Lärm der unaufhörlichen Hervorrufe zu sagen: Jetzt bin ich seiner würdig! — das, ja das ist Ruhm, wahrer Ruhm, nach dem ich lechze, und nur Sie, Monseigneur, nur Sie vermögen ihn mir zu verschaffen.

Sie werden ihn mir nicht verweigern, davon bin ich fest überzeugt. Schon haben Sie, um dem Kampf, den der 'Cid' bei uns entfacht hat, ein Ende zu machen, die Sache der französischen Akademie unterbreitet. Ich setze Vertrauen in die erleuchteten Köpfe dieses hohen Tribunals von Literaten. Ich setze Vertrauen in die Unparteilichkeit, die sie sowohl ihrer persönlichen Ehre, wie der Achtung vor dem Publikum schuldig sind.

Erhabenen Geistes in mehr als einem Sinne, wie die Mitglieder jenes Tribunals in ihrer Mehrzahl sind, ist ihnen der Neid unbekannt mit seinen niedrigen Einschlüsterungen, die nur auf schwache und mittelmäßige Köpfe wirken. Mögen sie sich doch erinnern, daß da, wo Frankreich gesprochen hat, ihre Aufgabe nicht darin besteht, das Urtheil aufzuheben, sondern es zu berichtigen, indem man mich über meine Fehler aufklärt und den strengen Ratschlägen ihrer Erfahrung zugänglich macht. Mögen sie so meinen Geist davor bewahren, durch zu leicht errungene Erfolge und durch die Bewunderung eines zu nachsichtigen Publikums zu erlahmen.

Die Oeffentlichkeit, Monseigneur, ist bereit, mir auf dem Wege, den ich eingeschlagen habe, zu folgen, und nur Ihre Befehle erwarte ich, um ihn weiter zu beschreiten. Geben Sie sie doch endlich! Erweisen Sie mir doch diese Gunst, die mir teurer ist als alle Triumphe! Zeigen Sie Frankreich, daß schlichtes Verdienst und unermüdlicher Fleiß immer gewärtig sein dürfen, in Ihnen einen erlauchten Beschützer zu finden, und, wie Sie den 'Cid' inspiriert haben, so werden Sie andre Werke, andre Dichter inspirieren, denen ein Zeichen von Ihnen genügen wird, um sich in den Kampf zu stürzen, und die — so hoffe ich wenigstens für den Ruhm Frankreichs und zum Wohle der Literatur — im Vollbesitz ihrer Jugend und Kraft weit hinter sich lassen

denjenigen, der wünscht,

stets Euer Eminenz getreuester und ergebenster
Diener zu bleiben:

P. Corneille

Caesar und Cleopatra / von Alfred Polgar

Der Triumph dieser Komödie ist: die Ueberwindung der historischen Schwere. Namen und Tatsachen von solchem Gewicht, daß Sturm und Flut der Jahrtausende sie nicht aus der Menschen Gedächtnis hinwegwirbeln konnten, erscheinen hier gewissermaßen: flott gemacht; von dem steinernen Boden der Geschichte abgelöst und in ein beweglicheres Element geschoben; aus dem wissenschaftlich Festen ins literarisch Flüssige gesetzt. Hier nun, auf diesem trügerischen Medium, schwebt die Historie in einer elastischen Beweglichkeit, die zu ihrer großen Würde heiter kontrastiert. Der Gang der Ereignisse erhält einen muntersten Schaukel-Rhythmus, die Logik der Tatsachen wird durcheinandergerüttelt, gelockert, bald drollig verkürzt, bald durch überraschende Zwischenglieder gedehnt. Mit einem Wort: Die Historie erscheint in einen Zustand labilen Gleichgewichts gebracht. Ihre Gewissheiten bleiben — aber umspielt von allerlei flimmernden, in Wellen zu- und abströmenden, schaumhaft zerfließenden Möglichkeiten. Der Zuschauer weiß, daß alles kommen muß, wie's kam. Aber er hat daneben doch die Empfindung, daß es anders kommen könnte. Das Bekannte trifft ein mit dem Reiz der Ueberraschung, tote Sicherheiten blühen in den problematischen Farben des Lebens, und der überlieferte Ablauf des Geschehenen scheint ein Ergebnis dramatischen Kalküls. Wie ein geschickter Falschspieler die Kugel in das vorbestimmte Loch, läßt der Dichter seines Helden Schicksal zum vorbestimmten Ziel rollen. Das macht ja wohl überhaupt den Reiz der historischen Komödie aus: dieses Zueinander von Zufall und Gewißheit, diese Mischung von Unerschütterlichkeit und Labilität im Gleichgewicht eines Kräftesystems.

Bei Shaw's Spiel von 'Caesar und Cleopatra' kommt noch ein anderes hinzu: seine kühle, gütige, gesunde Vernünftigkeit, die den heiligen Staub von der Historie wischt und die starren Masken ihrer Akteure zu Menschen-Antliken wandelt. Dort, wo alle Welt phantastisch schwärmt, ist Shaw nüchtern: das ist seine Phantasie. Dort, wo die Legende ihre lustigsten, weitest geschwungenen Bogen spannt, zieht er die einfachsten Verbindungslinien: das ist seine Baumeister-Rühnheit.

Er ist in dieser Geschichts-Komödie kein Verkleinerer des Heldentums, nur ein Vermenschlicher. Er pustet einen Heiligenschein aus; aber nun leuchtet der Kopf, den er gedeckt, um so schöner, kraft seiner eigenen, innersten Helle. Shaw's Liebe gilt dem großen Menschen, nicht dem Uebermenschen. Der ist ihm eine exzentrische Spielerei, die Mißgeburt götzendienerischer Hirne, einem Mischmasch von Aberglauben, Sentimentalität und Sklavensinn entsprossen. Shaw's Heldenverehrung ist: Verehrung der Tüchtigkeit. Genialität gilt ihm ein Götter-

geschenkt wie Anmut, wie Schönheit: er huldigt ihr. Aber erst jener Genialität, die sich ökonomisch verwaltet, die als gefesselte, gebändigte Kraft irgendwie dient, reicht er den Lorbeer. Sein Verhältnis zu menschlicher Größe ist — das macht es so schön — ein durchaus männliches: Achtung ohne Demut. Seine Begeisterung tut, gottlob, unbrünstig. Ihr Symbol ist der Händedruck, nicht die Kniebeuge. Sie hat nicht das Heulende, Augenverdreherische, Schäumende, was gemeiniglich als Kennzeichen dichterischer Ekstase gilt. Sie treibt wohl mancherlei Kultus. Aber sie sucht nicht von der Würde und Tiefe ihres Kults durch Lärm und Ueppigkeit seines Ritus zu überzeugen. Shaw kommt dem Großen, Schönen näher als die andern, nicht weil er es schwärmerischer bebrüllt, sondern weil er es besser sieht, erkennt, würdigt als die andern.

„Der Deutsche hat keine Scham vor der Rührung“, sagt Schopenhauer. Der Ire Shaw hat sie. Hinter seinem Jynismus birgt sich die zarteste verecundia vor aller Ergriffenheit, vor allem Weichen, Empfindsamen; eine fast sentimentale Scheu vor dem Sentimentalen. Den Widerspruch hängt er als Feigenblatt vor die Scham seiner Seele, und im Witz findet sein Pathos Erlösung. Sein Julius Caesar zeigt verwandte Züge. Ein einziges Mal wird dieser Caesar pathetisch, großartig: da ist er mit sich allein, den Sternenhimmel überm Haupt, die Unendlichkeit der Wüste ringsum, die Sphinx, das Sinnbild zeitlicher Ewigkeit, einzige Zeugin des erhabenen Augenblicks. (Im Burgtheater hat leider Herr Heine nicht gespürt, daß diese schöne Stelle durchaus Größe fordert und Größe verträgt; er hat sie in einem Ton nonchalanter Gemüthlichkeit hingelegt, wie einen launigen Toast. Sein „Heil Dir, Sphinx!“ klang wie „Prost Sphinx!“)

Dieser Komödien-Caesar funktelt von Klugheit und von Freude an seiner Klugheit. Er ist sich seiner Stärken und Schwächen völlig bewußt, und er hat alle Koketterien dieses Bewußtseins. Er ist großmütig, mitleidsvoll, menschenfreundlich, gut, und er disponiert über dieses Vermögen seiner Seele wie ein schlauer Bankier: es verzinst sich ihm vielfach, es trägt ihm Treue, Ergebenheiten, Freundschaften, Zuneigungen der kostbarsten Art. Er ist weise, so sehr, daß er versteht, im richtigen Augenblick nicht weise zu sein. Er sieht die Welt mit belustigten Augen an, bereit, sie als Spiel zu nehmen, so lange das Spiel nicht ins Häßliche und Verderbliche entartet. Er hat immer so viel Temperament, als er gerade braucht, und er hat immer jenes Temperament, das er braucht. Er kann sich, kraft seines machtvollen, wie ein kompliziertes Hebelwerk arbeitenden Geistes, in jedem Augenblick umschalten: zum Liebhaber, zum Caesar, zum Kameraden, zum Philosophen, zum Lebenspraktiker, zum leidenschaftlichen Mann und zum phlegmatischen Belächler aller Leidenschaft. Wie allen elastischen Geistern ist ihm Maß und Wichtigkeit der Dinge ein Relatives:

das Verhältniß zur Welt gelegentlich eine eitle Liebelei, das Verhältniß zu kleinen Mädchen gelegentlich ein Herz und Hirn erfüllendes wichtiges Problem. Er ist ein fanatischer Freund der Weiber — aber zum Schicksal werden sie ihm nie: mit einer kurzen Handbewegung schiebt er sie als Episoden in den Winkel, wenn die Aufgaben, die Ideen, denen er dient, Platz brauchen und Freiheit der Bewegung. In ihm lebt eine aristokratisch-ruhige Betrachterfreude neben der wildesten plebejischen Tatkraft. Er hat nichts Göttliches; aber wo er waltet, da bekommt die Gottheit ein menschlicheres Gesicht. So scheint es, daß er an die Sterne rühre, nicht weil er sich gar so gewaltig rede, sondern weil der Himmel sich ihm gnädig auf halbem Wege entgegenneige. Was tuts, wenn die Mittel klein, sind nur die Zwecke groß!: aus diesem schöpferischen Prinzip springen alle Quellen seiner Energie. Aber ist der Zweck erreicht, so scheint er stets geringer als die Mittel, die an ihn gewendet worden: und hier steckt der Ursprung von Caesars Melancholie, der Melancholie aller großen Geister.

Dieser Caesar ist nicht nur der Held der Shawschen Historie. Er ist ihr Inhalt, ihr Wert, ihre Bedeutung und Pracht. Wie er durch die Komödie geht, mit dem Schritt des Imperators, dem hellen Aug des guten Menschen, der Bedachtsamkeit eines ausgezeichneten Kaufmanns, mit dem Impetus des leidenschaftlichen Soldaten, der freundlichen Gebärde eines fürsorglichen Onkels, der Todesverachtung eines Philosophen und der reizbaren Verliebtheit eines ausgedienten Erotikers, wie in seinem Wesen Großartiges und Kleines, Hinreißendes und Ernüchterndes zu einem plastischen Ganzen hohen Menschentums ineinanderfließen, Unsterbliches in Sterbliches gebettet, die Farbe des Erhabenen mit der Farbe der Gewöhnlichkeit zur—thestesten Mischfarbe des Lebens verrieben erscheint — dies drückt der Shawschen Komödie das Geniezeichen auf.

Für die Cleopatra und das ganze groteske Aegyptertum des Schauspiels kann ich mich weniger erwärmen. Diese Cleopatra ist ein zu exotisches Lebewesen, ihr Geist und ihre Seele sind allzu reich tätowiert mit den buntschedigen Schnörkeln und Arabesken einer karierten Welt, als daß ihr frauliches Schicksal besonders interessieren könnte. Und anderseits ist sie zu viel typischer Backfisch, als daß irgendwo eine große Persönlichkeit, wenn auch nur in Ansätzen, durchschimmern könnte. Das Schillernde dieser kleinen königlichen Dame — sie schillert — rührt nicht von der Lichtbrechung ausgeschliffener Charakterflächen her, sondern ist Anstrich. Auch ihre Erotik ist nicht gerade interessant. Wie überhaupt der Shawsche Witz am erotischen Problem leicht stumpf wird und es nur dort schärfer faßt, wo es sich ihm als gesellschaftliches Problem präsentiert. (Aus dieser dunklen Materie äßt ein Tropfen Wedekindscher Säure mehr verborgensten Inhalt hervor, als ein Eimer Shawscher Witzigkeit.)

Ein Prachtkerl ist des Feldherrn Waffenbruder Rufio. Er hat was vom Kettenhund; treu, knurrig, scharf. Das Römertum sitzt ihm als gebieterischer Instinkt im Blute, und er versteht nicht, daß über diesem Instinkt noch ein Höheres wirken sollte. Caesars Diplomatie ist ihm unheimlich; und die fortwährende Nötigung, Reflexbewegungen zurückzuhalten, macht ihn mürrisch und nervös. Britannus, Caesars Sekretär, tritt als Römer auf. Er hat die satirischen Bemerkungen über britisches Wesen zu bringen; die trivialsten und deshalb wirksamsten Stellen der Komödie. Statateeta, die Reichsamme, ist ein grotesker Spuk, dessen tiefere ironische Absicht, falls eine solche vorhanden, verschleiert bleibt.

Dieses Drama ist eigentlich kein Drama, sondern nur das so lustige wie starke Traggeflecht für ein Drama (das nicht vorhanden). Es ist durchduftet von allen Spezereien und Würzen der Gescheitheit: man muß nießen. Seine geistige Physiognomie zeigt ein superkluges Gesicht mit Bajazzo-Falten um die Mundwinkel. Aber manchmal überstrahlt dieses Antlitz eine heiße, leidenschaftliche Farbe der Erkenntnis-Freude, manchmal ein stiller, poetischer Glanz, die es adeln und seine Züge dem Gedächtnis unverwischbar einzeichnen. Dieser weitschweifige Rhetoriker, dieser zärtlich in seine Zweifel verliebte Zweifler Shaw hat in seinem Caesar-Drama Augenblicke, da er dem Weltgeist näher ist als sonst; da er Großes und Kleines, Ehrwürdiges und Lächerliches in eine einzige Klammer der Betrachtung faßt, so gut, so sicher, so untrennbar, daß Erhabenes und Niedriges nur wie zwei unwesentliche Nuancierungen des einen Grundstoffs: Menschlichkeit erscheinen. Es ist nicht des Dichters Respektlosigkeit vor den großen, sondern sein Respekt vor den kleinen Regungen der menschlichen Psyche, der solche Annäherung bewirkt. Sie ist das Resultat einer Betrachtung aus solcher Ferne, daß die Welten leuchtende Punkte scheinen; oder aus solcher Nähe, daß ein kapriziöses Mädchengesicht die Welt bedeutet.

* * *

. . . Das Burgtheater hat seine ganze lastende Pracht den schwächlichen Schultern der Shaw'schen Komödie aufgewälzt, sie solcherart auch glücklich zu Boden gerungen. Ich hätte nie geglaubt, daß Geld ein Uebel sein könne. Aber das Burgtheater hat zu viel Geld. Es kann sich alles leisten. Es sieht sich nie genötigt, Materie durch Geist zu ersetzen. (Offenbar waren es nur technische Schwierigkeiten, die eine Transplantation der Original-Sphinx aus der Wüste ins Burgtheater verhindert haben.) Die 'Ausstattung' — ein scheußliches Wort, das an heiratswillige reiche Töchter erinnert — die Ausstattung also von 'Caesar und Cleopatra' war schön; sie stand im Zeichen eines humorvollen Pathos und schuf ein hübsches Mittel Ding zwischen wienerischer Modernität und ägyptischer Antike. Der Maler Gehring (der

jetzt für tote Burgtheaterkunst die feinsten Särge machen darf) hat sie eronnen. Dennoch half sie der Komödie in nichts. In München, wo alles zehnmal einfacher und bescheidener war, war alles auch zehnmal wirksamer. Man sollte es nicht glauben, wie trocken solch eine saftige Komödie wie das Shatowsche Historienspiel in der Burgtheater-Behandlung werden kann. Von Herrn Heines Regie spürte man kaum einen Hauch. Alles war voll Absichtlichkeit, schwerflüssig, umständlich, ohne Grazie. Aber kostbar! Die Sphinx stand da als eine riesige Utrappe, rechtwinklig zum Hintergrund hingepflanzt, von einem poesielosen, glasigen, weißen Lichte übergossen, groß ohne alle Großartigkeit, eine nagelneue Tausendjährige; eine Burgtheater-Naive. Die Soldatenszene vor dem Palast — die nichts ist als ein Ton auf dem Stimmpfeifen, um die Tonhöhe der Komödie anzudeuten — zerfloß ins Breite und Langweilige. Noch mehr die Szene: Cleopatra und ihre Frauen. Am meisten der so kräftige, liebenswürdige, menschliche fünfte Akt: Caesars Abschied.

Herr Heine war Julius Caesar. Man verstand ihn schlecht. Die Sprudeltechnik seiner Rede versagte des öfteren ganz. Seine Bonhomie wirkte ausgezeichnet, seine heitere Güte erquidte, seine ruhige Energie gewann die Herzen der Römer, der Aegypter und der gemischten Wiener. Aber dieser Bonhomie und Güte fehlte der Raritätswert, das adelnde Attribut: „... eines großen Mannes“. Das Normalmenschentum des Caesar, das Futteral, in dem seine Größe steckt, klappte Herr Heine nach allen Richtungen auf. Aber es war leer.

Für die sechzehnjährige Cleopatra hatte man sich das sechzehnjährige Fräulein Buchmann aus dem Konservatorium geholt (hier waren eben keine technischen Schwierigkeiten wie bei der Anschaffung einer Original-Sphinx zu überwinden). Ja, die sechzehn Jahre traf Fräulein Buchmann porträtgetreu. Das Frische, Kindische, Verraunte, Boshafte, Neugierige, alles kam in zweifelloser Naturfarbe, wahr, übertrieben wahr, zum Ausdruck. Aber es ist, denke ich, ein Unterschied zwischen den sechzehn Jahren eines wiener Backfischs und den sechzehn Jahren der Cleopatra. Ich glaube, zu deren Darstellung wäre geistige und künstlerische Reife eine wichtigere Vorbedingung, als der authentische selige Besitz von nur sechzehn Lebensjahren. Bei aller Ehrfurcht vor der Shatowschen Irreverenz der Aegyptierin gegenüber, kann ich doch nicht recht glauben, daß die junge Cleopatra ihren Vater „Fatter“ gerufen und so herzig geknaust hat wie Fräulein Buchmann. Aber immerhin: es war ein Einfall, eine Bühnheit, ein Wagnis. Laßt uns dankbar sein. Wahrscheinlich ist die junge Dame sogar ein Talent. Ein paar mit Anstand und Empfindung gebrachte Sätze wollten das verraten. Vorderhand stroht sie von Dressur. Und es ist nicht leicht zu entscheiden, ob die Kunst, die Fräulein Buchmann heute bietet, in sie hineingestopft oder aus ihr herausgeholt worden.

Herr Korff hatte das Glück, die leichten Pointen des Britannus abschießen zu dürfen. Er tat es heiter und gelassen. Vortrefflich der Rufio des Herrn Debrient, der gelehrte Theodotus des Herrn Straßni. Itatateeta, die Reichsamme, die ein humorvolles Monstrum sein soll, ward zu einem Monstrum an Humorlosigkeit. Warum spielt nicht Herr Pittschau die Itatateeta? Und Frau Lewinskij den Belzanor, den düsteren Häuptling der Aegyptier?

Riviera-Opern / von Arthur Meißner

Uls vor zwei Jahren den wenig musikverständigen Stammgästen der Günsbourg-Oper in Montecarlo Massenet's „Don Quichotte“ geboten wurde, als der russische Bassist Chaliapin mit der Wucht seiner Stimme und der Urkraft seiner Darstellung in das Konversationsgezirp der mondänen Fauteuilmenschen hineinfuhr, da hatte man bereits das Gefühl, daß zwischen der Menschheitsdarstellung auf der Bühne und der oberflächlichen Amüsements-Zuschauerei vor der Bühne eine unüberbrückbarer Abgrund klappte. Massenet's Partitur hatte indessen so wenig von Don Quichotte und so unendlich viel von französischer Verbindlichkeit an sich, daß wir zwar als Kunst-richter eine Schlappe konstatieren mußten, in diesem künstlerischen Manko des neuen Massenets jedoch wenigstens ein einigermaßen harmonisches Verhältnis zwischen Riviera-Oper und Riviera-Gästen erkennen konnten. In diesem Jahr dagegen hat sich der bei uns doch wohl ein wenig zu hart beurteilte, fast siebzigjährige Jules Massenet noch einmal zu einer innern Kraft aufgeschwungen, wie sie ihn vielleicht nur als Jüngling, bei der Komposition seiner Magdalenen-Legende, beseelt hat — dieses in Deutschland so gut wie unbekannten Werkes, eines Mitteldings zwischen kantatenhafter Legende und Oper. Man kann um so eher weit auf Massenet's Schaffen zurückgreifen, als er an der Partitur der jetzt erst aufgeführten „Roma“ seit Jahren gearbeitet und immer wieder gefeilt, also damit offenbar der Kunstwelt hat zeigen wollen: bis zu welchem Grade schöpferischer Potenz er sein Talent, freilich bei größtmöglicher Kraftentfaltung, hochzuspannen vermag, wenn ihm ein Stoff vorliegt, der nicht nur seinem Hang zur femininen Romantik entgegenkommt, sondern auch seine sakral-liturgische Begabung zur Schaffung von Chorensembles inspiriert, wie sie ihm sonst kaum jemals gleich flüssig und wirkungsvoll gelungen sind. Höchst sonderbar ist es dabei, wie weit auch Henri Cain, der langjährige Librettist Massenet's, über sich selbst in diesem Buch der „Roma“ hinausgewachsen ist. Zwar verleugnet sich der glatte Routinier auch in dem schablonenmäßigen äußeren Szenenaufbau der fünf Akte und in dieser Fünfsichtigkeit selber wiederum ganz und gar nicht. Aber mit einer gleich strengen dramaturgischen Selbstkritik hat

doch sonst Cain (dieser ‚Quo vadis‘-Verbrecher) nicht die Handlung aus den Charakteren zu entwickeln sich bemüht gesehen; vor allem hat er nirgends sonst das leidig sentimentale Element so taktvoll in den Hintergrund gedrängt wie hier. Freilich: es sind weder antike noch Shakespeares vergeistigte Römer, die Cain und Massenet in den Mittelpunkt ihrer bewegten Handlung stellen, sondern doch wohl letzten Endes Theater-, wenn auch nicht Kulissen-Römer. Aber die Präzision, mit der die Leidensgeschichte der liebesündigen Vestalin Fausta zusammengefaßt wird, bringt es mit sich, daß wir fast menschlich durch ihr Schicksal gerührt werden. Massenet selber hat mit einer niemals früher an ihm wahrzunehmenden Größe der Leidenschaft den Chören der Römer die Hauptrolle in seiner Partitur zuerkannt. Diese ‚Roma‘ kann man getrost eine Choroper im Charakter der alten ‚großen Oper‘ nennen, ohne dabei zu vergessen, daß sich zwar der alte, viel angefeindete Massenet der in süßem Wohlklang schwebenden Streicher-kantilenen auch in dieser Musik nicht verleugnet, daß aber die Figur, der er hier seine sentimentalischen Wellenmelodien in den Mund legt, nicht etwa die Gelbin, sondern eine keusche jugendliche Vestalin ist, die sich eines Liebestraumes wegen für die des Vestafrevels Schuldige hält, eine Gestalt also, der man ihre süß verrinnenden Melodien durchaus zu glauben vermag. Diesen Vorzügen der Partitur stehen allerdings Fehler gegenüber, die eben Massenets begrenzter Begabung entspringen: sie kommt über eine im ganzen konventionelle Harmonik und über eine homophone Schreibweise auch hier nur stellenweise hinaus.

Müßige Frage, ob das Werk außerhalb Frankreichs ohne die überaus gewandte Regie Gumbourgs einen ebenso großen Erfolg haben würde. Ein Opus freilich wie die neueste Oper von Alexandre Georges: ‚Sangre y Sol‘ (‚Blut und Sonne‘), deren sich das Kasino von Nizza annahm, wird in Deutschland gar nicht aufgeführt werden. Aber nicht etwa deswegen, weil der Stoff und die Musik nur für französische Zuhörer Interesse hätte, sondern, weil sich dieses Werk seines abgegriffenen Librettos wegen auch in Nizza und überhaupt in Frankreich nicht auf dem Repertoire halten kann und seine Auf- führung in Nizza lediglich einer typisch-französischen mondänen Protektionswirtschaft verdankt. Das ist der Fluch der Riviera-Oper: daß die echte Kunst überwuchert wird durch die allübermächtige Tyrannei der Salonprotektion, der auch der sonst künstlerisch scharfblickende Direktor Gumbourg so weit erlag, daß er der steinreichen Librettistin dieser Oper sein Theater und seine Künstler zur Verfügung zu stellen liebenswürdig genug war . . .

Isidore de Lara dagegen, dessen Oper ‚Solea‘ in Köln erfolgreich gespielt worden ist, mußte sein neuestes Werk, die musikalisch illustrierte Grand-Guignol-Geschichte ‚Les Trois Masques‘, dem Opernhaufe von

Marseille anvertrauen. Denn diese rustikale Gruselgeschichte von drei Brüdern einer entehrten Schwester von drei Mördern, die maßiert die Leiche des Verführers in das Haus seines Vaters schleppen und dort eine grausige nervenpeitschende Orgie aufführen — dieses gräuliche Kinodrama ist für die verweichlichten Gemüter der Montecarlo-Opernbesucher zu kraß und schreit förmlich nach einer Aufführung inmitten eines für derartige blutige Kost empfänglichen Volkspublikums, wie es in Frankreich wohl keine Stadt typischer aufweist, als das düstere Marseille. Isidore de Lara, dieser Kinokomponist, erläßt dem Publikum bewußt gar nichts von Schrecknissen und von lastenden Stimmungen. Er schreckt nicht einmal vor der übrigens sehr geschickten Verwendung eines Kindertrumpetenorchesters zur Ausmalung faschingshaften Uebermutes und zur gleichzeitigen Erhöhung nächtlicher Spuk- und grotesker Mordstimmung zurück, und er erhebt sich schließlich sogar, wenn es gilt, die Orgie an der Leiche mit höhnender Feierlichkeit auszumalen zu einer ganz eigenartigen grotesken Größe im theatralischen Affekt. Er geht zwar auf Effekte aus, aber er meistert sie, namentlich in der letzten Szene des Werkes, auch technisch-musikalisch vortrefflich. Lediglich auf diese Schlussszene hin hegen wir die Hoffnung, aus dem Theatraliker Isidore de Lara vielleicht noch einmal einen Künstler werden zu sehen.

Aber auf diese Novitäten und ihren Wert kommt es bei der Gesamtbeurteilung des Opernlebens an der Riviera gar nicht an. Das Publikum all dieser fashionablen Orte der Côte d'azur verlangt von seinem Amüsementsoperchen nichts als seine Lieblingschlager. So kommen denn in Montecarlo die ‚Damnation de Faust‘ (übrigens in einer sehr malerischen und dramatisch geschickten szenischen Bearbeitung Gounod's), ‚Mefistofele‘ von Boito (mit dem stimmlich ein ganz klein wenig ermüdeten Chaliapine) und Verdi's ‚Don Carlos‘ (der aus Schiller's Drama hauptsächlich das Blutrünstige herauszieht) zur Aufführung, und wenn man zur Abwechslung einmal nach Nizza oder nach Mentone fährt, so kann man da sogar Suppés bei uns leider schon vergessenen, musikalisch noch völlig unverblühten ‚Boccacio‘ in einer allerdings recht mäßigen Aufführung genießen. Es wundert mich nur, daß man sich an der Riviera noch nicht an Gounod's ‚Faust‘ herangewagt hat, an diese Leib- und Magenoper der Franzosen, und daß man nur seine in Deutschland unverdientermaßen unbekannte sehr anmutige Oper ‚Mireille‘ in Mentone spielt. Ihren ‚Esou‘ wird die Opernsaison von Montecarlo Anfang April mit Puccini's Indianeroper ‚Das Mädchen aus dem Westen‘ erleben. Mir tun die Ohren noch heute von dieser Nervenschießerei weh, die ich vor Jahresfrist über mein allzu geduldiges Kritikerohr in Rom habe ergehen lassen, und ich ziehe es daher vor, mich für diese Saison schon jetzt von der musikalischen Côte d'azur zu verabschieden.

Ein Schauspieler / von Henning Berger

Ich hatte ihn oft in einem kleinen Café auf dem alten Markt der großen Stadt gesehen, in der ich eine Zeitlang lebte. Er mochte fünfzig Jahre alt sein, war klein, mager, mit einem nervösen, aufgeriebenen und scheuen Ausdruck in dem stets gut rasierten Gesicht. Es waren viele Runzeln und Falten in diesem Antlitz, auf dessen Rinn und Riefen sich der bläuliche Schimmer des Bartbodens zeigte. Das Mienenspiel war lebhaft, aber stereotyp. Ein müdes Gepräge lag über der ganzen Erscheinung, und die Schläfen waren schon weiß. Er ging sehr gut angezogen, jedoch nicht nach der neuesten Mode.

Man nannte ihn den Schauspieler.

„Ist er Schauspieler?“

„Nein, man nennt ihn bloß so.“

„Weshalb?“

„Daß weiß ich nicht. Er kommt schon an die zehn, fünfzehn Jahre her. Es fing also vor meiner Zeit an. Aber da nannte man ihn den Schauspieler. Ich habe ihn nie anders nennen hören und nie weiter darüber nachgedacht. Er sieht ja wie ein Schauspieler aus — nicht wahr?“

„Ja, so sehen doch sehr viele aus. Aber was ist er denn übrigens?“

„Der — der lebt bloß von seinem Gelde. Oh, der ist reich. Sein Vater war unser größter Getreidehändler, und das war in der guten alten Zeit. Er ist der einzige Sohn und sollte das Geschäft übernehmen, aber es ist gewiß nicht so ganz richtig mit ihm — ich weiß nicht — er wollte nicht recht heran . . . Da läutet jemand nach mir . . .“

Ich kannte nur wenig Leute am Ort, und im Café machte ich keine Bekanntschaften. Deshalb konnte ich nichts Näheres über den Stammgast mit dem Schauspielergesicht in Erfahrung bringen. Aber der Zufall wollte, daß ich Gelegenheit fand, ein paar himmelweit von einander verschiedene Situationen zu erleben, die aufklärende Beiträge zur Charakteristik dieses Mannes boten.

*

Dicht vor der Stadt lag ein altes Jagdschloß, das einem der Großherzöge des Landes gehörte. Es war indessen schon seit vielen Jahren verschlossen und verriegelt, der Besitzer war alt und kränklich, und in dem weithin sich dehnenenden Park ertönten weder Jagdhorn noch Hundegebell. Kein Gewehr knallte, und die Tierwelt des Feldes und der Luft lebte in ungestörtem Frieden, da auch keinem andern die Jagd in diesem Revier gestattet war. Die Anlagen standen den Spaziergängern offen, waren aber wenig besucht, da kein Wirtshaus in der Nähe und das Mitbringen von Getränken verboten war. Für

die Bauern und Kleinbürger aus der Stadt gab es in der Umgebung der herzoglichen Biergärten und Vergnügungsparks die Fülle und Fülle. Nur in den Septembertagen stellte hin und wieder einmal ein Maler seine Staffelei unterhalb der Schloßterrasse auf und nahm eine Studie in Herbstfarben, ein Einsiedler tauchte in den laubbedeckten Wegen auf, und manchmal saß ein einsames Paar, einander umschlungen haltend, auf einer alten verwitterten Steinbank unter tief herabhängendem Blattbehang. Dann und wann sah man einen Greis in weißem Bart und mit verbläuten Tressen an der Mühe, auf einen Stock gestützt, mühsam vorwärtsschleichen, zwischen ein paar Bäumen, deren Stämme nicht fester und gradener waren als er selbst. Einige silberne Medaillen und abgenutzte Wappenknöpfe am Gehrock belehrten darüber, daß er eine Art Wächter im schlafenden Walde des Herzogs sei.

Am einem regenschwangeren Morgen schlenderte ich, Gott weiß warum, dort hinaus. Als ich eine Weile in dem melancholischen Milieu umhergegangen war, begann ein feiner Regen herabzufallen, und bald zog sich ein dichter Nebel unter den Zweigen zusammen. Ich ging auf's Geratewohl zu, bis ich ein paar Teiche wiedererkannte, deren braunes Wasser Decken welken Laubes trug. Da wußte ich, daß das Schloß gleich links in einer Richtung auf einer kleinen Anhöhe lag. In fünf Minuten hatte ich die Terrassenanlage der Rückseite erreicht und setzte mich unter die ausgebaute Galerie, die hier an der ganzen Wand des Gebäudes entlanglief.

Ich hatte vielleicht eine halbe Stunde rauchend und fluchend auf dem geschweiften Gartensofa gegessen — da hörte ich plötzlich jemand hinter mir sprechen. Als ich den Kopf wandte, sah ich ein offenes Fenster, oder richtiger: ein Fenster, dessen untere Scheiben aufgemacht waren. Und als ich mich erhob, blickte ich in einen großen leeren Saal, der durch zwei Wohnungen lief, nach drei Seiten mit Mischen versehene Fenster und mit Fresken geschmückte Wände hatte. Inmitten des Zimmers, dessen Fußboden wie ein Schachbrett in Felder eingeteilt war, stand der Schauspieler aus dem kleinen Café. Er deklamierte.

Er deklamierte in ziemlich gutem Französisch, doch mit übertriebener Pointierung der in Versform auszusprechenden Endsilben der Sprache ein langes Gedicht, das ich zuerst nicht unterbringen konnte. Tirade auf Tirade entrollte seinen Lippen in den kalten leeren Steinraum hinaus, begleitet von passend abgemessenen Gesten mit den Armen und spärlichen Kopfbewegungen.

Ich sah ihn von hinten, mir schräg gegenüber, und nun war das müde Mienenpiel aus dem Halbprofil verschwunden. Zuweilen konnte ich bei einer Beugung oder Wendung des Körpers einen hastigen Blick aus seinem Auge auffangen.

Dann kam eine Strophe, die ich wiedererkannte. Es war Mussets „Rolla“. Noch verwunderter starrte ich den Schauspieler an. Es war schon keine kleine Leistung, dieses lange Gedicht, und obendrein in fremder Sprache, zu memorieren. Aber dazu kam ein Gefühl im Vortrag, das sentimentales Pathos und falsche Phrasierung glücklich zu umgehen wußte. Der ausländische Akzent war ja unvermeidlich, und es bereitete dem Manne, wie allen Germanen, einen wahren Genuß, auf der Versendung zu tremolieren: la dern—i—è—re, sa pri—è—re und so weiter. Aber es war, als hätte er Rollas Schicksal erfaßt, sich in die Jugenddebauche eingelebt und selbst die schneeweiße Unschuld dem Laster gegenüber gesehen. Er war bis zur dritten Abtheilung gelangt, ohne daß seine Stimme ermüdet schien.

„Est — ce sur de la neige ou sur une statue,
Que cette lampe d'or, dans l'ombre suspendue,
Fait onduler l'azur de ce rideau tremblant?
Non, la neige est plus pâle, et le marbre est moins blanc.
C'est un enfant, qui dort . . .“

Ein Geräusch in einem entlegenen Korridor unterbrach ihn, und er verstummte. Aber die Schritte irgend eines alten Aufsehers verhallten, und mit einer entschuldigenden Bewegung gegen ein unsichtbares Publikum hin fuhr er da fort, wo er aufgehört hatte.

Ich lauschte immer noch und konnte jetzt den Zeilen folgen. Gerührt sprach er:

„Que l'amour d'une vierge est une piété,
Comme l'amour oéleste, et qu'en approchant d'elle
Dans l'air, qu'elle respire on sent frissonner l'aile
Du séraphin jaloux qui veille a son coté?“

So deklamierte er Abschnitt auf Abschnitt all die edelsteinfunkelnden und musikalischen Wortzeilen, die wohl bald an die Tausend zählenden Versreihen, bis er endlich mit jetzt versagender Stimme zum Schluß gelangte:

„Dans ce chaste baiser son âme était partie,
et, pendant un moment, tous deux avaient aimé.“

Dann verneigte er sich schnell und ging hastig ab — zur rechten Wand. Dort blieb er stehen und trocknete sich lachend die Stirn mit einem Taschentuch, während er ein paar Worte mit imaginären Freunden zu wechseln schien. So natürlich waren Mimik und Bewegungen, Achselzucken und Nicken, daß mirs war, als wüchse eine Kulisse aus der Wand und verberge ihn vor dem Zuschauerraum. Das Mienenspiel wechselte: er hob entschuldigend die Augenbrauen, lachte, runzelte die Stirn und erklärte etwas. Dann sah er sich in einen Spiegel, der in der Luft hing, brachte Kragen und Krawatte in Ordnung und stand plötzlich aufrecht mit angenommener ernst-

hafter Maske. Mit einem Mal machte er einige Schritte und ging wieder auf die Bühne, langsam und feierlich. Er verneigte sich erst tief vor einer königlichen Loge, dann etwas weniger tief vor Parkett, Stehplatz und einer ersten Reihe. Dann ging er ab — hinter die Kulisse.

Aber die unhörbaren Zuschauer rasten weiter. Er mußte wieder heraus.

Ab und heraus — heraus und ab.

Nun trampelten auch die oben auf der Galerie.

Und er kam heraus, zum letzten Male, lachend und glücklich, siegesfroh, trotz der Müdigkeit. Jetzt bedeutete er mit einer Handbewegung, daß er reden wollte:

„Dank allen Freunden, Dank allen — Dank, meine Kinder“, stotterte er.

Er bückte sich und hob einige Blumen auf. Mit ihnen winkte er zur Galerie hinauf:

„Und Dank euch dort oben“, rief er. „Dank allen . . .“

Rückwärts und mit der Hand auf dem Herzen ging er in die Kulisse ab.

Aber nun hörte man wirklich ein Geräusch, eine Tür knarrte, und der Saal war leer und kalt. Das Gesicht des Schauspielers verwandelte sich, er war der Gast aus dem Café mit Runzeln und Falten und blauem Bartboden, nervös und scheu. Er öffnete die Glastür eines Balkons und entfernte sich hastig auf dem Wege über die Gartenterrassen, ehe der humpelnde Aufseher hereinkommen konnte. Als dieser mein Gesicht sah, sagte er:

„Haben der Herr eben geschrien? Wünschen Sie etwas?“

„Ich bin auf der Durchreise“, sagte ich. „Darf man das Schloß besichtigen?“

„Ach,“ seufzte er, „hier ist nichts zu besichtigen. Weiter nichts als kahle Wände — leider. Uebrigens steht alles offen — hier gibts nichts zu stehlen. Aber, bitte schön, Sie können herumgehen und durch die Glastür hier hereinkommen.“

Er stelzte weiter, und ich hatte keine Lust, die Schachfelder zu betreten, sondern lotste mich selbst durch den Herbstnebel nach Hause.

*

Die Stadt besaß auch einen Hafen — die Parodie eines Hafens, denn das Wasser war ein seichter und grüner Fluß. Aber da lagen jedenfalls einige Prahme und Segler, eine Unzahl Ruderboote und ein alte Fähre mit Seitenrad vor einer geteerten Brücke aus Baumstämmen. Und die Bevölkerung in diesem Stadtteil hier unten versuchte, sich ein seemannisches Aussehen zu geben, ging in Jacken und Mützen, rauchte Pfeife, spuckte und hatte die Hände mit Ankern tätowiert. Ein paar Aneipen gab es auch dort, und die eine hieß „Zum

fröhlichen Schiffer', die andere 'Die Fregatte'.

Eines Abends bei Sonnenuntergang kam ich am Hafen vorüber.

Es war ein windiger Abend mit rotem Himmel und blauen Nasen. Der Winter stand vor der Tür. Aus den kleinen Fenstern der 'Fregatte' leuchtete gelbes Licht in Tabakswolken.

Ich ging hinein.

Der Saal war gesteckt voll von trinkenden Menschen — auch Frauen und Kinder nahmen an einer Art Zechgelage teil. Ich fand ganz unten an der Tür Platz, und die Kellner bemerkten mich nicht. Aller Augen hingen an einer Gestalt oben am Phonographenschrant.

Es war ein feiner Herr im Pelz und Zylinder, und ich sah wieder den Schauspieler vor mir.

Er gestikuliert, schrie und lärmte wie ein Besessener. Unaufhörlich setzte er den Phonographen in Bewegung, und zu irgend einem Marsch oder Walzer aus der Maschine sang und deklamierte er vor dem Trichter eine Menge zusammenhanglosen Unsinn — Brocken aus Shakespeare, Ibsen und deutschen Klassikern. Er spielte Szenen, barock und improvisiert, zupfte sich das Haar in die Stirn, rollte mit den Augen, suchte mit einem Tischmesser wie mit einem Dolch umher, seufzte, schrie „Ha!“ und brach in wildes Hohn Gelächter aus. Während der ganzen Zeit wurde auf seine Kosten Bier, Wurst, Rum-punsch, Kaffee und Zigaretten serviert.

Die Rundschau applaudierte und rief Bravo.

„Ich werde euch allen Freibilletts schicken, meine Kinder“, brüllte er. „Ihr sollt im Hoftheater sitzen und mir Beifall klatschen! Ihr seid nie dagewesen — Ihr habt mich nie gesehen — mich, den größten Schauspieler der Welt! Na, wie heiße ich — wißt Ihr noch?“

Die ganze Versammlung rief wie aus einem Munde:

„Rainz! Rainz!“

Sie starrten ihn ehrfurchtsvoll und wie verhezt an.

Ich traute meinen Augen und Ohren nicht.

Der arme Café-Schauspieler lachte ein glückliches Lachen.

„So ist's recht“, sagte er. „Jetzt werde ich euch die Sterbeszene aus 'Hamlet' vorspielen. Geben Sie allen noch mehr zu trinken.“

Ich schlich mich während des Dankbarkeitgelärms, von ihm un-gesehen, hinaus.

*

Im Laufe desselben Abends, in einer Nachtstunde, sah ich den Schauspieler an dem einsamen Flußufer, an dem sich eine Anlage be-fand. Der Mond leuchtete über den Brücken.

Er stand an einem Baum und starrte empor. In dem kalten Licht konnte ich sehen, wie große Tränen über die runzligen Wangen rannen.

Deutsch von Ida Anders

Rundschau

Helene Thimig

Es wird immer ein Wunder bleiben, daß unserer beunruhigten, gequälten, gefährlichen Zeit eine Schauspielerin entwachst, die, umhegt und harmonisch, mit dieser Zeit nirgends verknüpft ist. Helene Thimig scheint der Bedingungen enthoben, unter denen wir zu leben gezwungen sind. An ihr ist abgeglitten, was unsere Tage belastet. In ihr ist kein Ringen und Suchen, keine Unsicherheit und keine Zerrissenheit, keine Bewußtheit und kein Wille. Sie steht dem Leben nicht als etwas Zweitem gegenüber. Sie ist das Leben selbst. Sie erstaunt nicht vor den Rätseln des Daseins. Diese Rätsel selbst schlagen in ihr die Augen auf. Ein Dasein keimt, öffnet sich, bietet sich dar, wie Pflanzen quellen und Blüten sich entfalten. Es ist, als ob die Natur, die sich in tausend Kräfte zerspalten hatte, wieder mit sich eins geworden und an ihren Anfang zurückgekehrt sei. Wir wenigstens stehen wieder am Beginn. Wie hatten wir gespottet über Kindlichkeit und Mädchenhaftigkeit, über Herz und Treue, über Schlichtheit und Reinheit. Wie unaussprechlich war das Wort 'innig', wie albern der Begriff 'verschämt', wie kitschig die Vorstellung 'blond' geworden! Aber da kommt ein kleines Mädchen, spielt fünf Rollen — und eine verlorene (wir nannten es: endlich vernichtete) Welt belebt sich von neuem.

Helene Thimig hat uns den Reichtum der Einfachheit, die Ausdrucksfülle der Verschlös-

heit, die Leidenschaft der Dumpfheit, den Stolz der Schüchternheit und die Herbe der Innigkeit zurückgegeben. Ihre Mädchen leben wie in einer Zwischenzeit. Sie stehen vor dem Erwachen. Es ist, als ob sie mit der Hand ihre Augen zuhielten, um das Bild, das sie innen von den Wundern der Welt tragen, sich unbesleckt zu bewahren. Und wenn sie sich zögernd der Welt erschließen, scheinen sie erst recht in sich zu versinken. Es ist wie ein dumpfes Bewundertsein mehr über sich selbst, als über das, was sie außerhalb sehen. Diese Augenblicke sind die köstlichsten Geschenke Helene Thimigs. Der Blick verliert sich, der Mund ist halbgeöffnet, die Hände wollen sich verstecken, jetzt senkt sich der Kopf, und vor Verlegenheit und Scham irrt Lachen und Weinen durcheinander. Reineres kann man nicht auf der deutschen Bühne sehen, als wenn sich in Helene Thimig Mariannes Geschwisterliebe verwirrt. Keuscheres nicht, als wenn Gudrun Giselher begegnet. Trozigeres nicht, als wenn Asteria Penthesilea zum Kampf treibt. Denn diese dumpfe Verschlös-senheit, dieses zögernde Erwachen verwehrt nicht Flamme und Leidenschaft. Die deutsche Versunkenheit des Temperaments kann, einmal geweckt, sich heftig lösen. Darum wird Helene Thimig einst die Thuzelda spielen.

Wachsenden Naturgaben muß man ihre Unberührtheit bewahren. Man kann jedoch ihre Entwicklung unterstützen, indem man sie an geeigneten Rollen sich stei-

gern läßt. Helene Thimig hat im
Königlichen Schauspielhaus außer
Goethes Georg und Marianne und
Kleist's Eve keine bedeutende,
außer der Susel in 'Freund Fritz'
keine große Rolle bekommen. Aber
heute schon kann sie das Gretchen
und das Märchen, die Cordelia,
Desdemona und den Arthur im

'König Johann' spielen. Und
Festtage des deutschen Theaters
werden es sein, an denen Helene
Thimig zum ersten Mal die Agnes
in den 'Schroffensteinern' und als
schönste Erfüllung das Rädchen
von Heilbronn gibt.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Regiepläne

Redigiert von Gustav M. Hartung

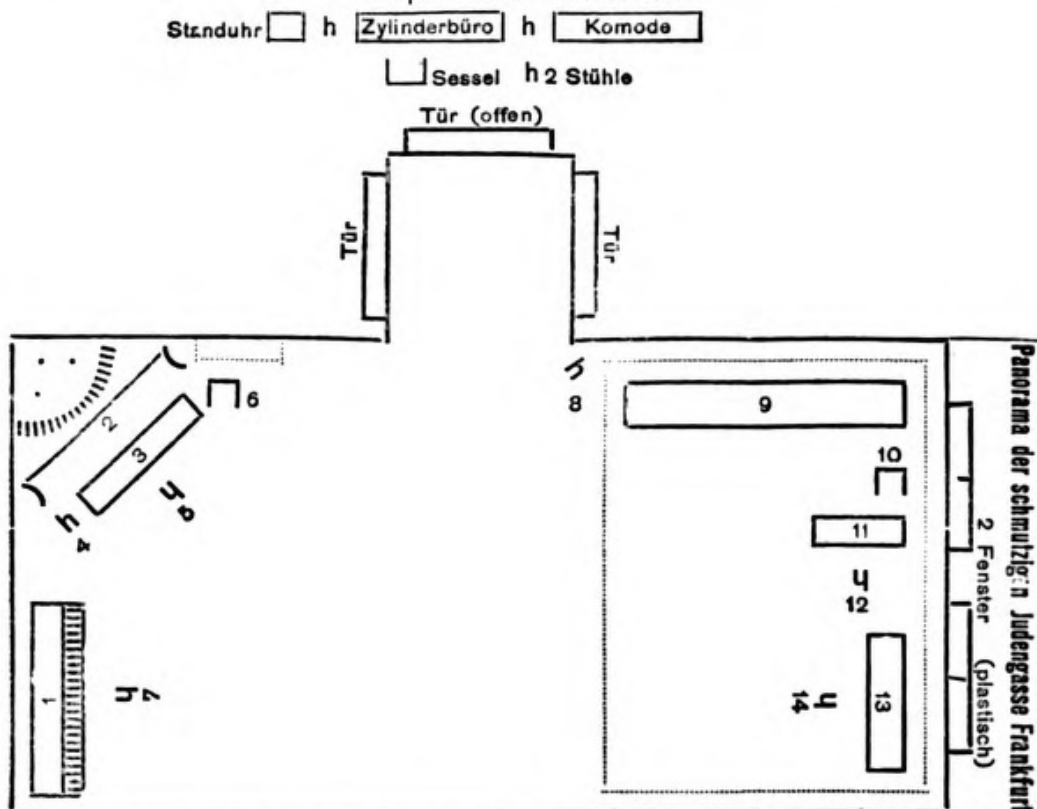
Die Fünf Frankfurter

Luftspiel in drei Akten von Carl Köhler

Bühnen- und Buchverlag: S. Fischer, Berlin

Regieplan nach der Aufführung des Residenztheaters zu Wiesbaden

Erster und dritter Akt



Das Wohnzimmer ist niedrig und klein zu halten, muß aber doch einen sauberen Eindruck machen. Man muß dem Ganzen die Liebe und Sorgfalt ansehen, mit der es behandelt wird.

Vor dem Fenster einstufiges Podest. Ueber dem Sofa Eckbrett mit antiken Vasen. Eine Zeitungsmappe.

1. Geschlossenes Spind; 2. Sofa; 3. Tisch mit Decke; 4., 5., 7., 8., 12.: Stühle; 12., 14. Sessel; 12. eventuell ein Großvaterstuhl.

9. Ein Wäscheschrein mit Wäsche, unter anderm ein Stoß Handtücher; oben drauf ein Schachbrett mit Figuren.

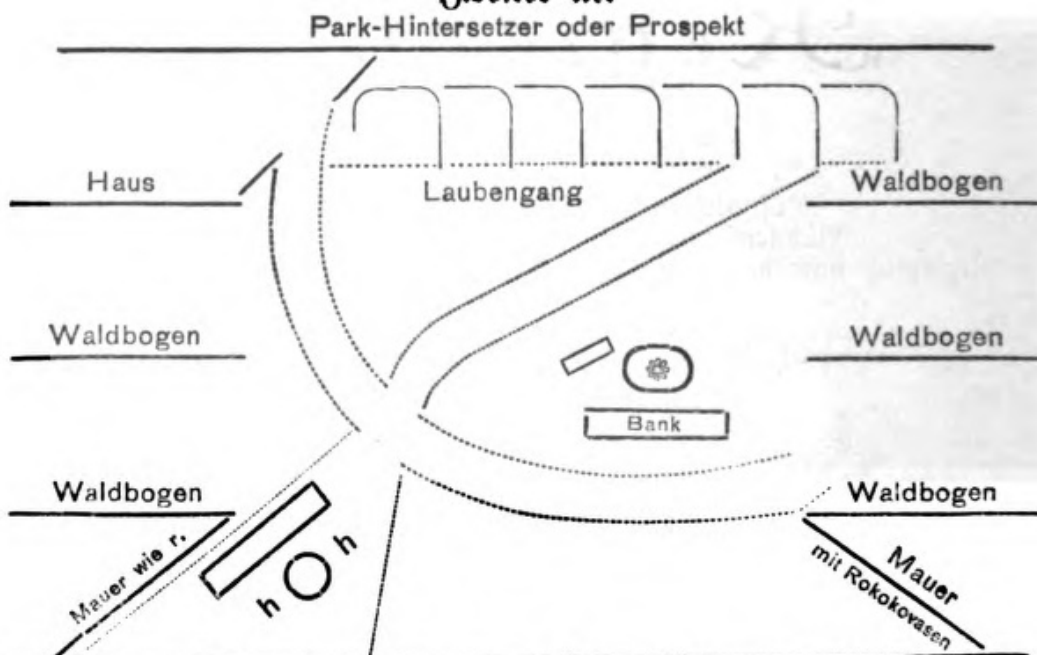
11. Nähtisch mit grober Handarbeit.

13. Schreibtisch mit Schreibzeug (Kielesfeder), Bücher und Schriften, unter anderm müssen da drei Staffetten liegen.

An den Wänden Bilder aus der Seekatzzeit, eine französische Landschaft aus der Claude-Lorrain-Schule. Einfacher Dielenteppich

Im dritten Akt stehen auf dem Sofatisch: Tablett mit Kaffeeservice für zwei Personen und Tischzeug zum Abräumen

Zweiter Akt



Schloßpark des Fürsten Neustadt vom Taunus, in Versailler Stil. In der Mitte steht ein Baum. An einem Ast desselben ist eine Schaukel befestigt; sie muß sehr fest sein, da Frau St. Georges eine Zeitlang geschaukelt wird. Die Schaukel kann mit Rosen geschmückt sein.

Im Laubengang stehen Figuren und große Vasen aus der Rokokozeit.

Die beiden Mauerteile tragen ebenfalls Vasen mit frischen Blumen.

Das Haus führt in die innern Räume des Schlosses.

Eine Korbfesselgarnitur mit zwei Bänken und einem Tisch.

Erdteppich. Außerdem müssen Beete mit lebenden Blumen gestellt werden, so daß sich Wege bilden. Man kann die Wege auch mit Kiesläufern belegen, damit sie mehr hervortreten.

Requisiten

Erster Akt: Ein Schmudetui mit goldenem Bestek und einem Silberfaßten, eingewickelt (Boel). Ein Karton mit alten Brügger Spitzen (Jakob). Ribitül mit Gebetbuch, kleiner Börse mit Goldstücken (Gudula). Ein Tablett mit Kaffeeservice für eine Person (komplett), Butter, Eierbecher, Messer

usw. (Rosa). Kleiner Blumenstrauch und Notizbuch, Bleistift (Meier Amischel). An einer Kette eine Lorgnette, kleiner Riechflacon (Carl). Ein Adelsbrief versiegelt. Das Schreiben muß ebenfalls versiegelt sein (Salomon).

Zweiter Akt: Portefeuille mit Rechnungsabschlüssen (von Yffel). Silbertablett mit einer Flasche Hochheimer von 1811 nebst zwei Gläsern (Kammerdiener).

Dritter Akt: Etui mit Diamantenkollier (Salomon). Zwei Verträge (Nathan). Fünf Ordenetuis: 1. Ordenskreuz, 2. Komthurekreuz am breiten roten Bande, 3., 4., 5. andre Kreuzorden (Hofmarschall). Vertrag (Herzog).

Musik

Erster Akt: Charlotte spielt die Rosinen-Arie aus dem Barbier von Sevilla.

Hinter der Szene, zehnter Auftritt: Kinderlärm.

Zweiter Akt: In der achten Szene: Posthorn.

Beleuchtung

Erster und dritter Akt: Gegen Mittag. Keine volle Beleuchtung. Man muß den Eindruck gewinnen, daß die Sonne nicht in die enge Judengasse dringen kann.

Zweiter Akt: Vormittag. Helles Sonnenlicht fällt in den Garten.

Kostüme

Gudula: Im ersten und dritten Akt: Schwarzseidenes Kleid, Häubchen.

Meyer-Amischel: Im ersten Akt: Escapin, farbige Weste, dunkelfarbigen Rock; im zweiten Akt: weiße Strümpfe, schwarzseidene Kniehose, dunkelfarbigen Frack mit Orden, Zylinder, Halsorden; im dritten Akt: ebenso.

Nathan: Im ersten Akt: Escapin, farbige Weste, dunkelfarbigen Rock, Hut; im zweiten Akt: weiße Strümpfe, schwarzseidene Kniehose, weiße Weste, dunkelfarbigen Frack, Handschuhe, Zylinder; im dritten Akt: ebenso.

Salomon: Im ersten, zweiten und dritten Akt: Escapin, weiße Weste, Zylinder.

Carl: Im ersten Akt: farbige Weste, hellfarbigen Rock, Hut; im zweiten Akt: weiße Strümpfe, schwarzseidene Kniehose, weiße Weste, dunkelfarbigen Frack Handschuhe, Zylinder; im dritten Akt: ebenso.

Jakob: Im ersten Akt: farbige Weste, dunkelfarbigen Rock, Hut; im zweiten Akt: weiße Strümpfe, schwarzseidene Kniehose, weiße Weste, dunkelfarbigen Frack, Handschuhe, Zylinder; im dritten Akt: ebenso.

Charlotte: Im ersten Akt: elegantes Reifelleid, Mantel, Hut; im zweiten Akt: Barockkleid, Mantel, Hut; im dritten Akt: einfaches helles Kleid, dann Umzug, große Toilette.

Gustav: Im zweiten Akt: Escapin, farbige Weste, dunkelfarbigen Frack; im dritten Akt: seidene Strümpfe, schwarzseidene Kniehose, weiße Weste, Frack mit Ordensstern, Hut, oder Uniform.

Elvire: Im zweiten Akt: helles seidenes Kleid.

Pfalzgraf: Im zweiten Akt: weiße Stiefelhose, hohe Stiefel, grünen Jagdrock, Hubertusmütze.

Fürst: Im zweiten und dritten Akt: Escapin, seidene Strümpfe, seidene Kniehose, farbige Weste, dunklen Rock, Mantel, Zylinder (Reiseanzug).

Fürstin: Im zweiten Akt: elegantes Kostüm, Mantille, Hut und Schirm.

Hofmarschall: Im zweiten und dritten Akt: weiße Tuch-Kniehose, weiße Strümpfe, gestickten Frack und Hut.

Frau St. Georges: Im zweiten Akt: Fußfreies, weißseidenes Kleid.

Seulberg: Im zweiten Akt: schwarzseidene Strümpfe und Kniehosen, helle Weste, dunklen Frack.

v. Pffel: Im zweiten Akt: schwarzseidene Strümpfe und Kniehosen, helle Weste, dunklen Frack.
 Domherr: Im zweiten Akt: schwarzseidene Strümpfe und Kniehosen, Weste und Rock, mit Abbé-Mantel und Bäschen, Tonsurlappe, Hut.
 Kammerdiener: Im zweiten Akt: elegante Libree.
 Boel: Im ersten Akt: Tuchkniehose, farbige Strümpfe, dunkle Weste und Rock, Mütze.
 Rosa: Im ersten und dritten Akt: Wollkleid, Haube, große weiße Laßschürze.
 Lischen: Im ersten Akt: Hessisches Bauernkostüm, weiße Laßschürze.

Bühnenvertrieb

Annahmen

Leonid Andrejew: Katerina Iwanowna, Politisches Schspl. Moskau, Künstlerisches Th.

Franz Dülberg: Cardenio, Versdrama. Hamburg, Deutsches Schsplhs.

Heinrich Lilienfeld: Olympias, Griechisches Spiel. Hertenstein, Freilichtth. (V. D. B.)

Aufführungen

1) von deutschen Werken

29. 3. C. F. Fischer: Im Schoße der Erde, Schspl. Bonn, Stadtth.

Hans Sommer: Der Waldschrott, Oper, Text von Eberhard König. Braunschweig, Hofth.

30. 3. Ludwig Heller und Georg Martin Richter: Der Haifisch, Dreiaktiger Schwank. München, Volksth.

Armin Petersen und Julius Windelmann: Bonaparte, Drei kritische Tage aus dem Leben Napoleons des Ersten. Hamburg, Thaliath.

1. 4. Rudolf Brix: Das Gnadengestirn, Kom. Graz, Schsplhs.

2) von übersetzten Werken
 Julius Magnussen: Wer seinen Vater lieb hat . . . , Dreiaktiges Schspl. Bremen, Schsplhs.

Etienne Rey: Schöne Frauen, Dreiaktiges Schspl., Deutsch von Otto Eissenschitz. Frankfurt a. M., Schsplhs.

3) in fremden Sprachen

Gabrielle Ferrari: Cobzar, Zweiaktige Oper, Text von Elena Baca-

resco und Paul Milliet. Paris, Oper.

Desider Szomory: Georgette, teures Kind, Schspl. Budapest, Schsplth.

Personalia

Der Oberregisseur und Charakterdarsteller Doktor Max Alberty ist am ersten April aus dem Verband des Frankfurter Neuen Theaters ausgeschieden.

Marie Ottmann ist aus dem Verband des Theaters des Westens ausgeschieden.

Neue Theaterleiter

Zum Direktor des Stadttheaters von Jena ist der Oberregisseur des Leipziger Schauspielhauses Ernst Bornstedt gewählt worden.

Engagements

Aachen (Stadtth.): Peter Abert von Görlich 1912/14.

Aschaffenburg (Stadtth.): Bela Norbert von Stadttheater Saalfeld 1912/13.

Berlin (Lessingth.): Paul Paschen vom Berliner Neuen Schsplhs.

(Märkisches Wanderth.): Hans Bod vom Schillertheater Berlin 1912/13.

(Schsplhs.): Adele Schönfeld vom Kölner Stadtth.

Nachrichten

Für das Deutsche Schauspielhaus, in das Herr Adolf Lang zum Herbst dieses Jahres die Berliner Komische Oper verwandeln wird, ist Herbert Thering als Dramaturg verpflichtet worden.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 16
18. April 1912

Eulenberg / von Kurt Wolff

Aus einem Vortrag, der in der bonner Literarischen Gesellschaft gehalten worden ist und als Buch unter dem Titel 'Der Dramatiker Herbert Eulenberg' bei F. Cohen in Bonn erscheint.

Eulenberg, das ist ein Dichter, dessen Schaffen man sich vorstellen könnte als das einer treibenden Kraft, die im Mittelpunkt einer Kugel sitzt und aus sich heraus Werke ausstößt auf die Oberfläche dieser Kugel; und wenn Sie sich die Kugel noch als Globus denken wollen, so kann ich, dies Bild ausspinnend, weiter sagen, daß diese an die Außenfläche geschleuderten Kräfte einmal in Palästina, dann in Italien oder in einer kleinen deutschen Stadt oder in Polen oder irgendwo sonst das Licht der Welt erblicken; aber das Geographische ist an diesen Werken so unwichtig und zufällig wie das historische Zeitliche. Wichtiger ist — sehen Sie immer noch mit mir die Kugel und den Dichter als treibende Kraft in ihrer Mitte —: die Entfernung all der Werke von ihrem schöpferischen Mittelpunkt ist immer die gleiche, die treibenden Kräfte sind immer die gleichen, wie ihr Sinn und Wesen immer das gleiche ist. Wohl enthält das eine mehr Schlacken als das andre, wohl war die Triebkraft im Zentrum mitunter mehr oder weniger machtvoll und jäh, aber sich ewig erneuernd hat sie aus immer gleichen Grundelementen das geformt, was in stets wechselndem bunten Mantel in die Erscheinung trat. Mit andern Worten: es gibt von diesem Dichter keine Jugendwerke, über die er hinaus gekommen ist, weil ihn die Probleme einer früheren Zeit nicht mehr beschäftigen; denn es gibt im gewissen Sinne überhaupt keine Entwicklung bei Eulenberg. Es gibt reifere und unreifere Werke: seinen früheren haftet eine Unbeholfenheit der Gestaltung an; sie sind nicht durchgeglüht, wie die späteren; noch durchkreist nicht alle handelnden lebendiges Blut und starker Odem; die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der letzten Dramen fehlt. Aber wie wir sie auch in sich werten mögen, alle erfüllt das gleiche Wollen, die gleiche Fabel, das gleiche Erlebnis, um das Eulenberg stets kreist und vielleicht immer kreisen wird; vollendet im höchsten Sinne sind wenige dieser Werke; die letzte Reise in

der Verwirklichung der Forderung, daß das Erschaute in fünf Akten restlos vollkommen zum Ausdruck käme, besitzen auch die jüngeren Werke noch nicht ganz. Das Fehlen einer Entwicklung im angedeuteten Sinne muß man bei Eulenberg fest im Auge behalten, denn dies Nichtvorhandensein von Perioden oder Epochen, wie es die Literaturgeschichte nennt, ist bei unsern Dichtern äußerst selten. Denken Sie an die Wandlungen, die etwa Hebbel oder Hauptmann durchmachten; überblicken Sie den Werdegang Hebbels, erinnern Sie sich der Reflexionen, der außerordentlichen Bewußtheit, die diesen Prozeß klar verfolgt; mit unheimlicher Sicherheit legt Hebbel ihn selbst in den Tagebüchern bloß. Ich will nur eine der vielen Stellen zitieren: „Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden und dem Philosophen manchen Zweifel, dem Aesthetiker manche Schönheitsregel abgelaußt; nun führte Uhland mich in die Tiefen der Natur hinein . . .“ und so weiter. Oder denken Sie an Hauptmann. Ob bei ihm der komplizierte Weg des Tastens und Suchens eine innere Entwicklung darstellt, ob es der Reflex eines feinhörigen Schriftstellers auf die Strömungen seiner Zeit oder ob es nur ein Sichwenden nach dem Winde ist, der dem Theaterpublikum am lieblichsten wehen sollte . . . das sei dahingestellt. Jedenfalls ist er ein Suchender. Eulenberg sucht nicht, er hat. Vielleicht ist es wenig, aber es ist da. Was er sucht, ist nur die Form, die Gestaltung; was er hat, der Gehalt, die Substanz, aus der die großen Tragödien entstehen, weil sie Gewalt und Tiefe besitzt, um das, was darum herum gedichtet und geschrieben wird, zu durchdringen. Was Hauptmann sein Leben lang ruhelos herumtrieb, wie den ewigen Juden, von der Gegenwart in die Vergangenheit, von der Wirklichkeit ins Land der Träume, von den Brutalitäten zu den Märchen und Symbolen, das war doch immer dies: er suchte und sucht, den Stil und Stoff zum Drama zu einen, der das Fluidum unsrer Gegenwart einfängt, die Atmosphäre unsrer Zeit, ihr Sein und Hoffen zum Kunstwerk formt. Sein Suchen war vergeblich, und er, der Suchende selbst, kann uns zum Symbol dieser tastenden, unklaren Zeit werden. Das Daimonion, das er nicht in sich trug, konnte er draußen nicht einfangen.

Wir stehen viel zu viel in und unter dieser Zeit, um zu sagen: hier ist einer, der die vielfältigen Strömungen unsrer Zeit in sich trägt, künstlerisch formte und das Werk schuf, das ihre wesentlichen Bestandteile enthält; denn jeder von uns erlebt diese Zeit mit, erlebt sie anders, und ihr Grunderlebnis kennen wir nicht. Ob nun das, was Eulenberg in sich hat, als sich ewig erneuerndes, immer gleiches Grunderlebnis, ob dies das wichtigste Element seiner, unsrer Zeit ist, weiß ich nicht. Sicher scheint mir: es ist ein ihr eignendes Element und gewiß kein unwesentliches. Das Grunderlebnis Eulenbergs aber ist dies: die von ihren Lüsten, Begierden, Hoffnungen und Träumen

wie von dämonischen Chimären gehegten Menschen erleben alle das gleiche Schicksal; wenn sie, die überschäumenden, phantastischen Blutmenschen, mit der Realität der Alltäglichkeit zusammenstoßen, grinsen sie ihre Hoffnungen höhnisch an, die Ideale zerrinnen, die Chimären zerbrechen, und dies Erleben zerbricht sie selbst. Oder, um es kurz in der Formulierung Richard M. Meyers zu sagen: „Dies ist die Eine tragische Fabel Eulenberg's, die Enttäuschung durch die Wirklichkeit.“

In allen seinen Helden kehrt sie wieder, in allen Zeiten, allen Ländern, in Erscheinungsformen, die ungeheuer individualisiert wirken und sind, und sich doch immer wieder auf dies Grunderlebnis zurückführen lassen . . . die Enttäuschung durch die Wirklichkeit, das Zerbrechen der sehnsüchtig in schönere Fernen sich schwingenden Träume an der Nüchternheit des Alltags. Die Träume sind erfüllt von Liebe, von Durst nach Freiheit, Gold und allem Möglichen; die Wirklichkeit, die nicht für Blutmenschen, sondern für Staatsbürger eingerichtet ist, hat Standesämter und Gläubiger, einen ganzen Codez voller Pflichten gegen Frau und Kinder, Eltern und Vaterland und drohende Gesetze für den, dessen väterliche Neigung zur Tochter zu heiß wird; sie hat eine „sogenannte gute Gesellschaft“, die ächten, quälen und verfolgen kann.

Und nun kommt eins hinzu, was, aus dem Gesamtwerke Eulenberg's herauskristallisiert, unsre Definition seines Wesens und Seins ergänzen muß. Die Geschöpfe dieses Dichters erleben eine doppelte Tragödie: außer der Erkaltung ihrer Märchenträume, ihres überschäumenden Blutes durch den Frost der Realität, erleiden sie den Mord ihrer Seele durch die Seele der Mitwelt. Anders ausgedrückt und das Vorhergesagte erweiternd: die Enttäuschung moralisch Wollender durch die unmoralische Umwelt; aber ich kann — und jedes Spiel mit Paradoxen liegt mir gänzlich fern — ebenso gut sagen: der Kampf unmoralisch Wollender gegen die moralische Umwelt. Weil mir in dieser Zwiespältigkeit nicht nur der wichtigste Schlüssel zum Verständnis Eulenberg's zu liegen scheint, sondern auch der tiefste Grund dafür, daß er der Masse des Publikums ein Fremder ist und noch ein Fremder bleiben wird, muß ich kurz auf diesen Punkt näher eingehen. Ich glaube, Sie am schnellsten durch ein kurzes Zitat aus Gundolf's Werk „Shakespeare und der deutsche Geist“ auf den Kern dieser Frage hinzuführen: „Schiller ging nicht vom gegebenen Menschen aus, sondern von einem a priori moralisch gedachten . . . Indem Schiller nun auch in Shakespeare ein moralisches Ideal hineinsah, wie in die Welt, bekam er ein Bild von Shakespeare, das dem wirklichen Shakespeare so unähnlich wie möglich ist, aber für die deutsche Aesthetik, Dramatik, Weltanschauung und Sittlichkeit die verhängnisvollsten Folgen hatte, besonders, nachdem er diese ursprüngliche Sehart seit dem Zusammentreffen mit dem ihm gemäßen Kant in System ge-

bracht hatte. Ueber diese Wirkungen selbst zu reden, ist deshalb schwer, weil die meisten Leser noch gar nicht den Standpunkt außerhalb dieser Schillerischen Wirkung und Anschauung gewinnen können, da sie mit Schillers Augen selber schauen. Das ganze aesthetische und sittliche Denken wird seit einem Jahrhundert beherrscht durch Schillers Seh- art, und erst durch Nietzsche ist ein Standpunkt außerhalb der Moral gewonnen worden . . .". Der Begriff der sittlichen Weltordnung ist also in der Form Schillers und durch Schiller, der seit einem Jahr- hundert für die deutsche Nation der Dichter schlechthin war und heute noch der Dichter ist, ins Volk gedrungen. Was für Schiller die Be- griffe gut und böse, recht und unrecht, ewige Vergeltung und so weiter waren, bedeuten sie noch ganz für die Masse unsres Volkes. Nietzsche stellte sich zuerst „Jenseits von Gut und Böse“, befreite sich und einzelne Andre von dieser Moral, aber nicht das Volk. Wohl haben manche Schriftsteller versucht, über Schillers Moral hinauszukommen, aber sie blieben meist ganz in den Klammern seiner Tradition befangen. Zu den ewigen Ueberwindern gehört in neuester Zeit etwa Frank Wedekind, dessen dämonische Stärke aber früh ins Groteske umschlug, während (um nur irgend ein Beispiel zu nennen) Sudermann in der „Heimat“ und „Ehre“ noch vollständig in dieser — sagen wir — Schillerischen Moral steht; wohl sind auch in diesen Stücken die Moral- anschauungen verschiedener Generationen und Temperamente einander gegenübergestellt, aber diese Gegensätze basieren doch auf der gleichen ethischen Grundlage, die nur in zwei extreme Ableitungen zersplittert wird. Es kann also, scheint mir, ein Dichter, der, wie Eulenberg, ver- sucht, sich außerhalb der überkommenen Moralanschauung zu stellen — er braucht darum nicht Nietzscheaner zu sein — als durch seine Anschau- ungen von der Masse Isolierter nicht oder noch nicht populär werden. Wenn wir aus der traditionellen Schiller-Moral heraus bei Eulenberg von einem Kampf immoralischer Einzelindividuen gegen die moralische Umwelt sprechen müssen, können wir mit gleichem Recht uns von dieser Tradition lösend behaupten: daß es sich bei Eulenberg um einen Kampf des moralischen Einzelnen gegen eine immoralische Umwelt handelt. Der Begriff der Moral oder der sittlichen Weltanschauung wäre hier selbstverständlich nicht nur für die Wertungen gut und böse, recht und unrecht und so weiter, sondern im weitesten Sinne einer Weltordnung überhaupt zu fassen, daß etwa ein König so, ein Ehemann so, Vater und Sohn so und so weiter im traditionellen Sinne beschaffen sein muß. Ich bitte für die große Ausführlichkeit bei der Behandlung dieses an sich so banalen Punktes um Entschuldigung. Für uns, als die oberen geistigen Zehntausend, sind das heute, dreißig Jahre nach Nietzsches Wirken, Selbstverständlichkeiten, die das Eindringen in Eulenbergs Werk nicht im mindesten erschweren, aber gerade in seiner Eigenschaft als moralischer Immoralist glaube ich, neben den vielen

angeführten den wesentlichsten Grund sehen zu müssen für die Ablehnung Eulenberg's durch das breite Publikum.

Daß diese nur ihm eigene Moral in allen Dramen ihren Ausdruck findet, trägt dazu bei, daß das Gesamtwerk Eulenberg's einen so außerordentlich geschlossenen Eindruck macht; manches Aeußerliche, das namentlich bei den früheren Werken — von Fehlern im dramatischen Aufbau noch abzusehen — als Schwäche hervortrat, kommt hinzu. Eulenberg vermag sich nicht zu teilen. Er füllt seine Helden immer mit dem ganzen Blut seiner eigenen Persönlichkeit, gibt der einen führenden Kraft des Dramas alles, daß sie maßlos, riesenhaft wirkt und neben ihr andre leicht klein und bürgerlich erscheinen durch den ungeheuren Kontrast. Ganz anders Kleist: er schuf in der ‚Penthesilea‘ die Frauengestalt, die Trägerin seines Ideals der allbeherrschenden, schrankenlosen Liebe wurde; im ‚Räthchen‘ verkörpert er die ganze Demut und unterwürfige Hingabe, die er von dem Mädchen seines Herzens erträumte und auch gefordert hat; die beiden Frauen sind zusammen der eine Mensch, den Kleist suchte und sehnte, und die der Dichter in zwei auflöste. Eulenberg ist nicht imstande, diese operative Verrichtung vorzunehmen. Er gibt immer wieder Einem alles, und darum machen seine Helden diesen chaotischen Eindruck, entladen sich explosiv, gewittergleich bei der leisesten Berührung mit der Außenwelt. Auch darum sind sich diese Helden so ähnlich; denn hier ist nicht einer, der hungert, und einer, der satt ist, einer, der sich nach Leben sehnt, und ein anderer, der den Tod wünscht, es ist alles in allem. Eulenberg vermag nicht nur nicht die Verteilung des einen Erlebnisses auf mehrere Helden verschiedener Stände vorzunehmen, innerhalb des Dramas selbst ist fast immer nur der eine Held Träger des tragischen Grundgedankens, der also nicht wie bei andern auf Spieler und Gegenspieler herausbalanciert wird. Die Gegenspieler sind bei Eulenberg meist von untergeordneter Bedeutung; woran seine Helden zugrunde gehen, das sind keine einzelnen Menschen, das ist die Wirklichkeit an sich. In jeder seiner Hauptfiguren ist Raum für alle Gelüste. So differenziert und eigenartig der Einzelne gestaltet ist, und wie auch das Phantom heißt, dem er nachjagt, er muß den Text der Melodie erleben, die ihm sein heißes Blut singt. Diese chaotisch Fieberheiße läßt Eulenberg's Menschen so überdimensional wirken, ist — besonders bei den früheren Werken — die Ursache, daß sie solch gigantische Schatten werfen, daß alles um sie herum leicht blaß und vernachlässigt erscheint. Darum nennt sie das Hirn der Bourgeoisie, die vor der Entdeckung von tierhaften Trieben — die in Unterströmungen des Bewußtseins vielleicht vorhanden sind — zittert, überspannt und wahnsinnig. Diese Helden wollen vom Leben alles, alle die Freuden, die unendlichen, alle die Schmerzen, die unendlichen. Sie sind von Tantalus und Prometheus Geschlecht. Es gibt wenige Geschöpfe in unsrer

Literatur, die so voll sind von Blut und Blut wie die Eulenberg's. Aber es gibt im Leben viele Naturen, die ihnen gleichen. Es wäre eine Unzahl, wenn nicht die meisten ihre Instinkte wie Treibhauspflanzen vorsichtig in Töpfen an Stöckchen gleich Krüden züchteten oder sie ganz verkümmern ließen. Uns allen sind solche Naturen begegnet, und wir brauchen nicht bekannte Namen zu nennen, wiewohl unter ihnen gerade viele sind: Lenz, Kleist, Beethoven, Büchner, Grabbe, Stauffer-Bern etwa bei uns Deutschen, und der Franzose Balzac. Balzac vor allem. Ich wüßte Ihnen kein besseres, anschaulicheres Bild zu nennen, wenn ich Ihnen den Typus des Eulenberg'schen Helden versinnbildlichen will, als die Statue Balzacs von Rodin. Sie schöpft das ganze Wesen dieser überlebensgroßen Persönlichkeit aus: das maßlose Begehren nach Macht, das Gieren nach Geld, nur um das Gold dann in einer erhabenen Gebärde wegwerfen zu können, das leidenschaftlich verzehrende Feuer in der vulkanischen Brust dieses Riesen und das kindlich Schwärmerische, Verspielte, träumerisch Sinnende dessen, der keine Brutalität scheut, sich die Geliebte zu erringen und der ihr dann mit scheuer Hand Blumen pflückt oder das Haar löst, der ihr tausend schöne Lügenmärchen vorzaubert, wie Münchhausen, weil die Wirklichkeit so grau und kalt ist. Von Eulenberg's Helden — lassen Sie mich das Wort beibehalten, denn Sie wissen ja nun, daß es sich hier nicht mit dem siegfriedhaften Begriff deckt, den es meist umfaßt — von Eulenberg's Helden reden, wollte ich sagen, heißt: in Variationen über das Thema Blut sprechen. Aber, da diese leidenschaftlichen Menschen den Rhythmus ihres Blutes nie mit dem Rhythmus der Welt in Einklang bringen können, da sie so beschaffen sind, daß sie zerbrechen müssen an dieser Wirklichkeit, die sie nie überwinden, so sind sie alle halbe Helden.

Münchens Hoftheater und das Zentrum oder Die Schaubühne als unmoralische Anstalt betrachtet / von Lion Feuchtwanger

1

Was kann man in München anfangen, um sich Erheiterung zu schaffen, wenn die Witzblätter schlecht sind? Man kann sich entweder im Hoftheater Birrons Hamlet oder die Penthesilea der Berndt betrachten; man kann auch das 'Bayrische Vaterland' lesen. Wenn aber dies alles nicht fruchtet, dann gebrauche man als letztes Mittel die Lektüre der Theaterkritiken des 'Bayerischen Kuriers'. Nirgends kann man eine solche Fülle tief komischer Glossen mit so gravitätischem Ernst vorgetragen finden. Da werden alle Fäkalien aus den Kehrichttonnen der Hofbühne auf gelesen, sachkundig berochen und possierlich zwischen allerhand sittenrichterliche Anmerkungen über Stücke und Darsteller eingereiht. Mit der Naivität

eines (allerdings zum Christentum bekehrten) Botokuden werden da alle möglichen Anmerkungen gemacht über die seltsame Erscheinung, daß erwachsene Menschen sich schminken und kostümieren und krause, unverständliche und vermutlich unsittliche Worte schamlos vor vielen Zuhörern aussprechen. Die theatralischen Dinge werden unter dem Gesichtswinkel eines Beichtspiegels für Konfirmanden gewertet. Da ist ein Quidam, heißt William Shakespeare, der hat ein Stück geschrieben ‚Maß für Maß‘. Nun ja, meint unser Botokude, eine gewisse Gestaltungsgabe läßt sich ja diesem Shakespeare nicht absprechen: aber hier sind ihm doch arge „sittliche Entgleisungen“ passiert. Manchmal wieder verläßt der ‚Bayerische Kurier‘ das Gebiet solcher trockenen Feststellungen, um zu beweisen, daß auch im Busen seiner Referenten der Mut seine Spannkraft übt. Dann beschuldigt er etwa (natürlich ganz vorsichtig, zwischen den Zeilen) eine Schauspielerin, die eine Hure vortrefflich dargestellt hat, ihr Wesen decke sich mit der Rolle. Soll er aber diese Behauptung vor Gericht vertreten, dann verschanzt er sich hinter seiner (übrigens nicht nur vorgeblichen) stilistischen Unfähigkeit.

2

Heuer ritt nun der ‚Bayerische Kurier‘ bei seiner alljährlichen Parade-Attache gegen das Hofschauspiel besonders scharf zu. Diese Zeitung ist nämlich das offizielle Organ der höfisch-klerikalen Partei, die vor ein paar Wochen den Sturz des Ministeriums Bodewils herbeiführte, und die jetzt in Bayern regiert. Daß nun der Kurier, durch seine letzten politischen Erfolge verführt, auch den modernistischen Gefinnungen verdächtigen Intendanten stürzen möchte, ist nicht weiter verwunderlich: verwunderlich aber ist, daß es dem Kurier gelang, die Unbehilflichkeit, mit der er seine früheren Angriffe ins Werk setzte, diesmal noch zu überbieten.

Der unmittelbare Anlaß des letzten Kesseltreibens war die Aufführung von Sternheims ‚Rassette‘ im Residenztheater. Ich bin der Ueberzeugung, daß ein ernsthafter Regisseur an diesem Werk nicht vorbeigehen darf, und halte die (übrigens ausgezeichnete) münchener Aufführung des Stückes für eine tapfere und dankenswerte Tat. Man hatte aber den Fehler gemacht, die Premiere auf einen Feiertag, auf ‚Mariä Verkündigung‘ zu legen. Man hätte sich sagen müssen, daß ein Feiertagspublikum immer viel radaulustige Elemente enthält, und daß die organisierte Partei der Wähler unter solchen Umständen bei den Romdons gewiß Resonanz erhalten werde.

Und so geschahs. Das Publikum von Mariä Verkündigung lehnte die ‚Rassette‘ unter Indianergeheul ab und fand für diesen Protest eine Form, wie wir Jüngeren sie so ordinär in diesem Hause noch nie erlebt haben; ein Skandal, der der höfisch-reaktionären Partei vor allem deshalb sehr zu paß kam, weil mehrere Mitglieder des königlichen Hauses der Vorstellung beimohnten. Welche Motive nun eigentlich die schroffe Ablehnung des Werkes herbeiführten, wird man schwerlich mit Sicherheit feststellen können. Ein Teil der Skandalbrüder mochte seine eigenen trüben Instinkte durch Sternheim getroffen finden, andre mochten Schreihälse sein, die jeden Anlaß nutzen, sich

auszutoben; die Kerntruppe aber bestand aus einem Fähnlein konsolidierter Wühler.

3

Der Bayerische Kurier verallgemeinerte natürlich den Fall ohne weiteres. Er verschwieg wohlweislich, daß die münchener Kritik mit Ausnahme des biedereren Onkel Menfi (von der Allgemeinen Zeitung) sich recht zustimmend verhalten hatte. Er tat vielmehr so, als ob die „Kassette“ von aller Welt als gemeine Fote verworfen worden sei. Und knüpfte daran kurzerhand die Folgerung, daß der Intendant von Speidel und der Regisseur Steinrück für ihre Ämter untauglich seien. Diese These suchte er durch eine Folge von etwa einem Duzend in fragwürdigem Deutsch abgefaßter Artikel zu begründen, als ob eine schiefe Behauptung durch ständige Wiederholung an Logik gewänne. Wenn ich das Rauderwelsch, in dem diese tristen Ergüsse gestammelt sind, recht verstehe, gipfeln die Anklagen des Kuriers, soweit sie noch eine gewisse Sachlichkeit vorzutäuschen sich mühen, in drei Punkten. Einmal in der Jeremiade etlicher subalterner Spieler und Spielerinnen, die jeder Kunstverständige lieber in Passau und Straubing als in München sehen möchte, über zu geringe Beschäftigung. Sodann wird der Intendant vorgeworfen, daß sie Herrn Monnard, der jetzt das berliner Lessingtheater entvölkert, den Operettentenor Storm und das gräßlich naive Fräulein Reubke durch Steinrück, v. Jacobi und die Terwin ersetze. Und endlich wird bittere Klage geführt über das Repertoire des Hofschauspiels, das in Wahrheit der Stolz aller Gutgefinnten ist und an Buntheit und Bedeutung sicherlich den Spielplan aller übrigen höfischen und städtischen Bühnen weit, weit übertragt. Und hier macht der Kurier auch positive Vorschläge. Voll Betrübnis und Sehnsucht wünscht er Possart wieder herbei, jammert auch nach seinem Vorgänger Perfall und zitiert die „Schlager, die noch heute den Ruhmetitel Perfalls bilden“. Da er diese Stücke aufzählt, ergibt sich klar, wie der Kurier den Spielplan gestaltet wissen will. Statt Shakespeares „Maß für Maß“ und des „Pornographen“ Wedekinds „Liebestrank“, statt Strindbergs „Totentanz“ und „Shaws“ „Caesar und Cleopatra“, statt Bahrts „Konzert“, Hauptmanns „Ratten“ und Schnitzlers „Weitem Land“ — was wünscht statt dessen der Kurier? Deutlich und unumwunden führt er die Stücke seiner Sehnsucht an: Karl Heigels „Josephine Bonaparte“, Ludwig Steubs „Seefräulein“, Wicherts „Biegen oder Brechen“, Mosers „Ultimo“, L'Arronges „Doktor Klaus“, von Mohs „Deutschen Standesherrn“, Putlikens „Alte Schachtel“. Als König Midas zu wählen hatte zwischen Apollon und Marsyas, wählte er den Marsyas. Zur Strafe wuchsen ihm Eselsohren. Wird den Herren vom Bayerischen Kurier nicht bange?

4

Also schrieb der Kirchenlehrer Tatianus: „Ich habe einen Mimen auftreten sehen und seine Kunst bewundern müssen. Doch bei aller Bewunderung mußte ich denken: Wie ist er doch innerlich ein ganz anderer! . . . Dieser Mann ist ein Ankläger gegen alle Götter, eine Travestie der glorreichen Heldentaten, ein Darsteller von Mordgeschichten, eine lebendige Illustration des Ehebruchs, eine förmliche

Fundgrube jeglicher Tollheit, ein Großmeister für alle Weiblinge, die Zuflucht der Verbrecher; und ein solches Subjekt wird von allen gegriessen!"

Hier klingt das Grundmotiv jener ständigen Angriffe unsrer Zentrumspreſſe an. Die Kirche haßt die Schaufpielfunft, in der ſie eine Rivalin ſieht. Die Gründe habe ich an dieſer Stelle im November 1909 eingehend dargetan. Und darum wird auch unſer ſamoſer Kurier jeden Intendanten und Regiſſeur bekläſſen, ſofern er künſtleriſche Tendenzen fördert oder protegiert, mag er nun Speidel oder Steinrück, Bahr oder Reinhardt heißen. Darum auch lobt der Kurier nur ſolche Schaufpieler, die keine ſind, und befehdet jede wahre Begabung oder anerkennt ſie nur mit Widerwillen, knirſchend. Da er Steinrück dieſe widerwillige Bewunderung nicht verſagen kann, was tut er? Er verdächtigt ſeinen Charakter. Nun könnte man erwidern: Selbſt wenn jemand ein Giftmörder iſt, beſagt das weder gegen ſeine mimische noch gegen ſeine direktoriale Begabung das Geringſte. Aber wir wollen dem Bayeriſchen Kurier nicht mit aeſthetiſchen Vorhalten kommen. Nur eines iſt zu fordern: daß er ſeine (haltloſen) Verdächtigungen gegen Speidel und Steinrück einigermaßen faßbar formuliert. Seitdem ſich nämlich der Bayeriſche Kurier im Hoftheaterprozeß das Maul verbrannt hat, bringt er das Hintertreppengewäſch des Hoftheaters immer in einer Form, die es ihm ermöglicht, im Fall der Klageſtellung alle ſeine Verdächtigungen als die harmloſen Behauptungen eines der deutſchen Sprache nicht recht mächtigen Mitarbeiters hinzustellen.

Sollte ich aber dem Bayeriſchen Kurier Unrecht getan haben, ſollte die infame Zweideutigkeit ſeiner Anwürfe wirklich nicht im böſen Willen, ſondern nur in der ſtiliſtiſchen Unfähigkeit ſeiner Redakteure begründet ſein, ſo bin ich gern erbötig, „dieſes Wirrwarr“ — der Kurier gebraucht das Wort als Neutrum — gegen mäßige Gebühr in ein klares unzweideutiges Deutſch zu übertragen. Damit die angeblichen ſozialpolitiſchen Uebelſtände am Hoftheater endlich eine ſachliche Erörterung finden.

5

Nach den mitgeteilten Proben wird man in Berlin den Kopf darüber ſchütteln, daß in München jemand das Gequassel der Zentrums-Schmöcke ernſt nahm. Dem iſt zu entgegen, daß das münchener Publikum unglaublich wenig Kritik hat, daß die Stadt, die für Schillers „Horen“ ganze drei Abonnenten aufbrachte, und der Schiller, Hebbel und Heine das Salz abſprachen, an Kunſtverſtand kaum zugenommen hat. Und ſo iſt es noch heute möglich, daß, wie ſeinerzeit Wagner aus München verjagt wurde, auch jezt wieder etliche vom Pöbel unterſtützte Dunkelmänner die Tempelhüter unſres aufblühenden Hoſſchaufſpiels vertreiben und aus dem Theater ein Deklamations-Inſtitut für den katholiſchen Geſellenverein machen.

Dieß zu verhüten, iſt eine Angelegenheit von mehr als lokaler Bedeutung. Denn unter den jezt von der impotenten Zentrumskritik geſchmähten Männern iſt unſer Hoſſchaufſpiel nicht nur die erſte Bühne Münchens, ſondern auch eine der erſten Bühnen des Reichs geworden.

George Dandin

Reinhardt scheint, erstens, historisch recht zu haben. Wie er dieses Lustspiel in drei Akten mit Tänzen und Zwischenspielen von Molière' gibt, fast genau so ist es 1668 in Versailles gegeben worden. Fast. Denn es fehlt ja, vor allem, das Publikum, das eine Theateraufführung erst rund und fertig macht. Da das Publikum aber niemals wiederherzustellen ist, so wird eine historisch noch so richtige Aufführung schließlich doch immer unrichtig, nämlich unvollständig sein. Was tun? Wie soll man 'George Dandin' spielen? Vor zwanzig Jahren ist diese Frage in Paris wütend erörtert worden. Der alte dumme Sarcey entschied, daß der Schauspieler Got mit seiner tragischen Auffassung der Gestalt gründlich geirrt habe, daß George Dandin für Molière lächerlich sei, und daß der Regisseur kein andres Mittel habe, das Stück zu bewältigen, als dieses: *de le tourner en bouffonnerie*. Lemaitre, der graziöser schreibt als Sarcey, aber auch nicht mehr Kunstgefühl hat, stimmt begeistert zu. *Oh! là là, que d'affaires! Je relis 'George Dandin' et je n'y retrouve rien de tout cela. Amère! Oh! Dieu, non.* Wer den Dichter will verstehen, muß aus Dichters Lande gehen. Der Uebersetzer Vollmoeller spricht von der „grausamsten Komödie des mitleidlosen Menschenschilderers“, und man begreift es nicht, wie sie jemals verkannt werden konnte.

Reinhardt scheint also, zweitens, theoretisch recht zu haben, wenn er die Grausamkeit und die Komödienhaftigkeit des Stückes gleich scharf herauszuheben trachtet. Trachtet. Er stellt einen ehrlich leidenden Menschen in eine lachende oder höchstens spielerisch leidende Umgebung. Von dem Glanz versunkener Tage beschwört er einen kräftigen Schimmer herauf. „Nichts als Liebe, Liebe, Liebe“ ist das unaufhörlich gesungene Leitmotiv dieser glücklichen Schäfer und Schäferinnen. Sie tanzen durch einen bald sonnigen, bald verführerisch dunkeln Rokoko-park, in dem sich die Küsse wie Nachtigallengezwitscher anhören. Sie hüpfen aus eingebildetem Gram über den schön geschwungenen Sandsteinrand eines Karpfenbassins, aus dem sie zwar mit mächtigen Netzen herausgefischt werden müssen, aber in dem es sich offenbar auch für eine höhere Klasse der Wirbeltiere stundenlang leben läßt. Man merkt, worauf es hinausgeht: Phantastik; Spielzeugschachtel; Getändel; Ballett; porzellanene Lieblichkeit; Pierrottraurigkeiten; Kontraste des Rüpelturns; Gequäl der quergehaltenen Flöte und Empfindsamkeit des Spinetts; Lullu; Louis Seize; der Schein, der nie die Wirklichkeit erreichen soll und sie hier durch ein Bindeglied doch er-

reicht. Von der Schwerlosigkeit dieses Schäfertums fühlt sich die Flatterhaftigkeit eines Adels angezogen, dessen jauchzende, aber oberflächliche Daseinsfreude sich weder trüben noch vertiefen würde, wenn er ahnte, daß er hundertzwanzig Jahre später zu Dung gestampft sein wird. Dichter und Regisseur sind sich in der Schilderung dieser Schicht einig. Sie lebt nicht aus sich, sondern führt eine marionettenhafte Existenz. Sie vollzieht ihre Begrüßungszeremonien zum Takt der Musik, ist in jeder Beziehung abhängig vom leersten Formelkram und bezahlt ihr neumodisches Schloß mit dem Gelde des Bauern, den sie zum Dank verachtet und mißhandelt. Damit sind wir bei der Tragik des Stückes. War es wirklich Gots Schuld, daß die Pariser von 1891 aus dem Theater gingen — *oppressés et tristes à mourir*? Ich wüßte nicht, wie ein Darsteller, er sei denn ein unbernünftiger Possenreißer, diesen Eindruck verhüten sollte. Daß George Dandin sich sein Schicksal selbst bereitet hat und das einsieht, kann unsern Anteil nicht vermindern. Auch nicht, daß die Frau aus zarterm Stoff gegen dieses plumpe Element, das ihre verarmten Eltern ihr aufgezwungen haben, sich mit Fug empört. Es kommt mit unerbittlicher Konsequenz, wie es kommen muß. Daß es so kommt, stimmt tieftraurig. Daß es so kommen muß, daß man für alles einmal bezahlt, daß man um so teurer bezahlt, je weniger man schuld und schuldig ist: das ist der Lauf der Welt. Darüber könnte man wieder lachen. Aber wer ein Ohr für die Dominante von Dichtungen hat, der hört, daß dem Mann der Armande Béjart hier das Lachen vergangen ist. Mit seinem Ebenbild, mit dem Sprachrohr seiner Qualen, mit George Dandin lächern wollen, hieße also literaturgeschichtlich fälschen. Das wäre nicht schlimm. Nur hieße es auch psychologisch fälschen. Deshalb würde es gar nicht gelingen. Das weiß Reinhardt. Er hat überhaupt mit den meisten Einzelheiten der Aufführung historisch und theoretisch recht. Aber . . .

Was soll der Theatermann in erster Reihe? Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen. Was darf er um keinen Preis? Den einen Augenblick, für dessen Dauer er sich in der Gewalt hat, unausgefüllt lassen. Er mag gegen alle Historie mein Herz und gegen alle Theorie mein Zwerchfell erschüttern. Aber ich pfeife auf seine sämtlichen Tugenden, wenn er mich langweilt. Lieber will ich schlechter werden als mich ennuiieren. Nun denn: diese betont vollständige und nach Möglichkeit stilgetreue Aufführung ist zu einem beträchtlichen Teil langweilig. Es war ein schädlicher Einfall, den Charakter der Zwischenspiele zu verändern: sie ab und zu in die eigentliche Handlung und die Handlung wieder in sie übergehen und die Figuren beider Welten miteinander in dramatischen

Verkehr treten zu lassen. Wenigstens ist dieser Einfall zu pedantisch durchgeführt worden. Er hat Wiederholungen hervorgerufen, die aufhalten und lähmen. Davon bekommt eine Reinhardt'sche Aufführung häufig einen Embonpoint, der sie verhindert, sich in dem Rhythmus vorwärts zu bewegen, der der Rhythmus des Werkes ist. Bei diesem Werk aber weiß man nicht einmal, welches sein wahrer Rhythmus ist. Denn es sind doch eben zwei Werke: eins, das Molière mit seinem Blut, und eins, das er auf Bestellung geschrieben hat. Auch darum, und darum besonders, war es falsch, die beiden Teile nicht aufs schärfste zu trennen. Dandin mußte fest und breit die Erde treten, zu der er gehört, und die andern mußten um ihn herum, an uns vorbeihuschen. Vollmoeller hat den Sinn des Spiels gedeutet: der nackte Mensch in einer Welt von Larven. Wie aber sollte dieser Sinn aufleuchten, da Dandin als Pierrot geschminkt, also dem Anschein nach eine Larve war wie die andern? Oder hat Reinhardt darauf vertraut, daß Victor Arnold auch mit der Larve unter Larven die einzige fühlende Brust sein würde? Dann hat ihn Arnold freilich nicht im Stich gelassen. Dieser Dandin wäre selbst im Bauerngewand kein Bauer gewesen: aber er war und ist immer ein Mensch. Er erregt bald Mitleid, bald Grauen und niemals Heiterkeit. Er hat ergreifende Augenblicke des Schmerzes, Augenblicke im wörtlichen Sinne, und durchdringend lautlose Töne des Hasses gegen ein Geschlecht, das ihm ungleich, und dem er nicht überlegen ist. Aber Reinhardt hatte es sich stilschlecht gedacht, Dandin mit seinen Röten ans Publikum zu verweisen; und so mußte Arnold die eigene Gestaltung immer wieder zerbrechen und die einzelnen Stücke von fremdem Gerank überwuchern lassen. Es entstand keine Einheit der Stimmung, des Tempos, des Interesses. Schade nur, daß dieser Mangel den äußern Erfolg eher herbeirufen als verschonen wird. Sonst nämlich gäbe es für mich keinen Zweifel, wie dem 'George Dandin' mit diesem George Dandin ein großer künstlerischer Erfolg zu bereiten wäre. Man dürfte nicht den Abend mit einem Stück füllen wollen, das in Deutschland noch nie den Abend gefüllt hat. Das Motiv ist in anderthalb Stunden und schneller erschöpft. Um es uns einzuprägen, braucht man Larven, gewiß; aber nicht unbedingt die Larven der Zwischenspiele. Die Larven der Komödie genügen als Gegenpiel. Man wende ihnen mehr Aufmerksamkeit zu, dränge Dandin mit seinen Leiden nicht über die Rampe, gebe der Firma de Wit in Leipzig ihr Spinett zurück und schicke dem Molière die 'Mitschuldigen' oder den 'Zerbrochenen Krug' hinterher — und man wird eine klassische Komödienvorstellung haben, die wahrscheinlich sehenswert sein wird.

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

2. Euripides: Bacchen

Die ‚Bacchen‘ beruhen zunächst durchaus auf lokal-kulturgegeschichtlicher Grundlage. Weihen und Mysterienkulte verbreiteten sich immer mehr in Griechenland. Der Einzelne wollte selber das ‚Göttliche‘, das heißt: seelische Ekstase in sich erleben: so versetzte man sich, durch Massensuggestion erregt, in den Zustand des ‚Außer-sich-seins‘; die Mitglieder des heiligen Schwarms waren von Gott ‚besessen‘, ‚vergottet‘, und dabei genoß die Seele eine neue Freude, Losgelöstheit, ein Befreitsein von allem ‚Irdischen‘. Dionysos war der Führer der leidenschaftlichsten dieser Kultformen.

Es ist klar, daß diese Neuerung auch viel Spott und Kritik erfuhr: man sagte wohl, die Weiber trieben nur Unzucht und Völlerei unter dem Vorwand dieser Feste; die Mythe von Dionysos, ‚die heilige Geschichte‘ sei Schwindel; dies ganze Treiben widerspreche der Ordnung und Vernunft und müsse verboten werden.

Einen solchen Fall schildert unser Drama: Dionysos versucht seine Weihen in Theben einzuführen, der Stadt, wo seine Mutter Semele von dem Bliß-Zeus befruchtet wurde. Aber die Familie des Kadmos will nichts von ihm wissen. Da macht er die Frauen bacchantisch-rafend und verwirrt dem jungen König Pentheus das Hirn. In der Besessenheit zerfleischt dann die Mutter den eigenen Sohn.

Der Gott Dionysos selber bewegt sich im Mittelpunkt des Dramas: in Gestalt eines Menschenjünglings nimmt er teil an den Feiern, aber zugleich ist er Gott. Ihm gegenüber steht als Feind: Pentheus. Ein junger eifriger Herrscher, der sich energisch bemüht, für Ordnung und Vernunft zu sorgen; er glaubt in seiner Klugheit den mythischen Unfug klar zu durchschauen, und schnell will er diesem unsittlichen Betrug ein Ende machen. Der fremde Jüngling ist sicher nichts als ein süßlicher Frauenverführer: man soll ihn einsperren und die Bacchen durch Soldaten zur Reason bringen. Dionysos nimmt den Kampf auf; doch nicht mit Mitteln irdischer Macht wehrt er sich. Ruhig lächelnd läßt er sich fesseln. Auf einmal aber regt sich in ihm der Gott: Luftbilder necken den König; der Gefangene ist zum Stier verwandelt; eine Lichtgestalt flimmert, gegen die Pentheus mit dem Schwerte einhaut. Und der ganze Palast erzittert, Flammen schlagen auf, das Gebälk stürzt ein. Frei tritt Dionysos heraus. Und nun beginnt die Rache: listig sich verstellend bietet er dem König seine Dienste an im Bacchenkampf; er will ihn selber hinausgeleiten zu gefahrloser Beobachtung des Unwesens. Pentheus — dem schon unheimlich zumute wird — geht darauf ein. Und nun führt, durch allmähliche Verstrickung, Dionysos mit leisem Spott den, ach, so Vernünftigen in Wahnsinn und Tod. Der nüchterne König wird bacchisch gemacht; der

Ordnungsliebende muß sich in die Kleider eines mänadischen Weibes stecken lassen. Dionysos selber reicht ihm den Thyrsosstab und pukt ihn zierlich heraus. Noch leise wehrt sich die Scham in dem Verwandeln; aber wie spielend hat ihn der Gott jetzt in seiner Gewalt. Mitten durch die Stadt führt man den als Jungfrau maskierten König.

Es folgt die Erzählung, wie Agave, die Mutter, mit ihren Schwestern den Sohn in Stücke zerreißt. Die Phantasie ist durch den wilden Bericht aufs höchste erregt: da kommt Agave selber auf die Bühne, noch in bacchischer Verblendung, das blutige Haupt ihres Sohnes auf den Thyrsos gespießt. In prahlendem Größenwahn jubelt sie über ihre herrliche Tat: den jungen Berglöwen habe sie mit weißem Frauenarme getötet. Allmählich weicht der Wahn; die Mutter erkennt das Entsetzliche; da packt sie der ganze Erden Schmerz mit Jammern und Tränen.

Pentheus ist der Hauptfrevler. Und seine Schuld wird noch verstärkt, indem der Dichter als Kontrast zu solch aufgeklärtem Vorwitz die Greise Kadmos und Teiresias einführt, die den König auf das dringendste warnen. Sie, die Lebenserfahrenen, wissen, daß man den großen Gott der Begeisterung und Freude stets ehren soll. Drum kränzen sie ihr graues Haar mit Efeu, greifen auch jetzt noch zum Thyrsos, sich gegenseitig stützend wanken sie fort zum Feiertanz.

So wird dieser Vernunftmensch, der alles restlos zu verstehen glaubt und daher auch restlos lenken zu können vermeint, vernichtet durch die Gegenvernunft, den Unfaßbaren: Dionysos. Der beherrscht die Seelen und das Blut. Und daher ist für ihn nichts fest; er kann Wunder tun, soviel er will. Alles flimmert, schwankt und dreht sich. Nur er, der Herr jeder Zauberei, steht still im Mittelpunkt. Ein heimliches Lachen geht durch sein ganzes Wesen, eine Ironie über allen Ernst und ein Doppelsinn von Wirklichkeit und Schein. Denn durch seine Menschengestalt leuchtet immer wieder der große Dämon. Mit fast graziösem Spott bemächtigt er sich des klugen Pentheus-Gehirns; heiter, still und sicher. Aber dann schickt er göttlich-grausam den Sünder in den gräßlichsten Tod.

Wir fühlen, wie hinter dieser Wundergeschichte sich ein ewiges Drama emporhebt. Der Glaube an die Allmacht des Verstandes wird gezüchtigt; alle Logik des Handelns wird genarrt. Dagegen siegt: die Begeisterung und ihr farbiges Reich, das Blut und der Freudenrausch, die Zauberei der Leidenschaft. Da kann es plötzlich hereinbrechen in die Ubern der Mutter, daß sie ihres Sohnes Gesicht nicht mehr kennt und tierisch seine Glieder zerfleischt. Es herrscht der Un-Sinn, die bunte Verwandlung, das Nie-Geglaubte. Da kann auch der Korrekteste eines Tages spüren, daß er den Thyrsosstab in der eigenen Hand hält, und daß ihm Mänadenlocken um die ernste Stirne flattern.

Graf Bonde und sein Haus /

von Alfons Fodor Cohn

Diesem Drama von Helge Rode, das das kopenhagener Königliche Theater spielte, kurz nachdem man bei uns „Und das Licht scheint in der Finsternis . . .“ zu zeigen begonnen, liegt das gleiche Erlebnis zugrunde wie dem von Tolstoi. Das gleiche; denn das bleibt es, auch wenn es aus der flammenden Sphäre egozentrischen Bekenntens in die kühle Abgelegenheit betrachtsamen Formens entrückt wird. Auch wenn es zum Bilde wird für etwas Umfassenderes, als ein Individualproblem: für etwa innere Widersprüche eines mit dem Fleische übersinnlich Ringenden oder für den Kampf eines läuternden Propheten gegen die klumpigen Erdenreste der stumpfen Mitwelt. Bei Rode geht die Frage schlecht hin nach der Erlösung des Lebens von der Gewalt durch den Geist, und das unter den Möglichkeiten unsrer unmittelbaren Gegenwart. Dieser Wurf, so weitzielend wie kaum ein zweiter heute, trägt hinaus aus dem ganzen Gehege souverän ökonomischer Mächte, von denen wir, droben wie drunten, unser ganzes Dasein bis in die ahnbare Zukunft hinein erfüllt sehen. Da uns aber auch jede geistige Gegensätzlichkeit, mag sie sich noch so voraussetzungslos nennen, noch so frei fühlen, ihre unlösliche Abhängigkeit von der in Macht und Besitz konsolidierten Gewalt nicht zu verschleiern vermag, bleibt letzten Endes so ein Exkurs aus dem Banne der Gewalt in die Lüfte des Geistigen ein vergeblicher, ja nur scheinbarer. Dramatisch kann dieses negative Resultat so gut tragisch wie satirisch ausgedrückt werden. Hier jedoch erleben wir weder eine rauschende Untergangsstimmung, noch den bitteren Spott enttäuschten Glaubens, sondern sehen ein leuchtend kühles Bild von unsrer Zeiten Ruhm und Schande, im Lichte eines „klaren, goldenen Septembertages“, deren zwei die Ereignisse umrahmen.

Leo Tolstoi ist ein dänischer Anders Bonde geworden — ein schwedischer Adelsname eigentlich, der bis auf den Tag im ganzen Norden den Bauern bedeutet. Der von Haus reiche Gutbesitzer lebt bedürfnislos, ohne, ja gegen die Kirche, ein tätiges Christentum: abseits vom Herrenhof haust er in einer selbstgezimmerter Waldhütte, zahlt den Arbeitern doppelten Lohn, betreut und rettet sie, wo es nur nützt, an Leib und Gut und hat versucht, mit einer kommunistischen Kolonie der Gegenwart bereits ein Stück Zukunft abzurufen. Unbeirrt vom Mißerfolge hält sein inbrünstiger Glaube fest an dem allein erstrebenswerten Guten, das er, der Fünfundsiebzigjährige, in seinem ganzen Tun, gewiß besitzt; nach einem Leben, das dem Bösen seinen vollen Tribut gezahlt, hat er es sich sicher erkämpft. Aber die Welt um ihn besitzt es nicht und, während er denkt, in sich das Leben be-

zungen zu haben, kommt es von außen und heißt Abrechnung von ihm.

Alles zwischen seiner zeitlosen Welt des Guten und den Menschen-
dingen vom Tage ist auf eine hohnvolle Gegensätzlichkeit gestimmt.
Seinen festen Besitz hat Bonde längst seiner vielköpfigen Familie über-
lassen, aber wenn er nun auch auf sein Letztes, die Einkünfte aus seinen
Büchern, zugunsten aller verzichten will, muß er wiederum von der
Arbeit seiner Nächsten zehren; selbst ohne Fleisch, Tabak und Wein
lebt sich auf Store Ballegaard nicht von der Luft. Aus seiner Ent-
sagung und Selbsterniedrigung macht die Welt in zynischer Grausam-
keit eine Berühmtheit, eine Spekulation für den Markt, einen ver-
hängnisvollen Anlaß damit zu neuem Bösen. Nicht nur armselige
Reporter, die den Widerhall ihrer vorgeblichen Huldigungen ebenso
rasch in die öffentlichen Schalltrichter leiten, wie Bondes ausbrechen-
den Todesschweiß in Druckerschwärze wandeln. Auch über seine Un-
gehörigen herrscht er keineswegs kraft der innern Macht seines tiefsten
Erlebnisses, sondern als der ehemalige Versorger, als das Familien-
oberhaupt, als einer, der vergeblich sich selbst von Macht und Besitz
entthronen gewollt. Und hierin liegt der innerste Konflikt beschlossen.
Die Familie, die erste Zone der Gemeinschaft, die er auf dem Wege
zur ganzen Menschheit bessernd und beglückend durchpilgern muß, be-
reitet ihm schon die entscheidende Niederlage. Die Frau, eine dänische
Hanne, nicht nur dem Namen nach, die Kinder alle seltsame Abbilder
des Alten, verzerrte und brüchige, trübe Erinnerungen ihm an Stadien
der eigenen Unvollkommenheit. Im Jüngsten vor allem, einem Spät-
ling, zur Welt gekommen, als die Umkehr des Vaters fast vollendet,
mit dem Entsagungsmerkmal sozusagen konzipiert und dennoch erfüllt
von allen Forderungen der Jugend an das Leben, revoltiert Bondes
eigne Vergangenheit mit rächender Macht gegen ihn. Dieser Johannes,
der sein liebster Jünger zu werden versprach, soll ihn am Schwärzesten
verraten, er zieht sich, den Vater und alle andern in eine ordinäre
Pump- und Schachergeschichte hinein, die so erschreckend banal ist, daß
das Geld keine sinnreichere Rache gegen seinen Feind und Verflucher
hätte erfinden können. Ein Nachbar und Verwandter, Graf Steen,
ein überzeugter Genießer weltlicher Macht bis an den Rand des
Grabes, trägt tot noch den höchsten Triumph über den neuen Maza-
rener davon: für seinen an Bondes Lehre verlorenen eignen Sohn
hat er sich Johannes Bonde zum Erben gewonnen und dieser auf-
gehenden Sonne fliegt magnetisch alles zu, was Bondes erlöschendes
Gestirn bisher nur widerstrebend in seinem Bannkreis hatte halten
können.

Im schulmäßigen Sinne fehlt diesem Drama der Held, der bald
erobernde, bald zurückgeworfene Held; doch Haus Bonde in seiner
allzumenschlichen Vielheit gegen den einen vollkommenen Typ, das

lebendige Ideal, wächst zum Bilde eines im Innern zer kämpften Individuums. Auch sind es nicht das Blut und die Leidenschaften, die seiner Handlung das Auf und Ab bestimmen; es bleibt eine haar-scharfe Auseinandersetzung zwischen Menschen derselben Gattung, im engsten Sinne, die durch Lebensalter, persönliche Erfahrung und die besonderen äußern Umstände nun so gegeneinander differenziert worden sind, daß sie in einen vitalen Widerstreit geraten müssen. Auf das Abstimmen dieser Differenziertheit, auf das lebendige Abwandeln der einen Grundgestalt in immer fernere Varianten scheint alle Kunst verwandt, auf die lückenlose Kausalität dieser Abrechnung und auf die ureigene Art der Resultierung. Rode hat seine ersten Schritte in die dramatische Welt unter der persönlichen Aegide von Ibsen getan. Aber gerade gegenüber der moralischen Ruganwendung für den Hausgebrauch, die man in gezeilten Sentenzen aus Ibsens modernen Dramen mit heim nimmt, beschränkt sich in Rode der Künstler wirklich darauf, zu fragen, ohne auch Bescheid zu geben. Die Mystik, die man bei Ibsen finden wollte, ist dem heutigen Kunstgefühl das geschickt lancierte Requisit eines erstaunlichen Regisseurs; bei Rode ist sie das allerpersönlichste Zentrum seines Schaffens: das volle künstlerische Korrelat des gedanklichen Determinismus, den auch der pappene Athletenstil unsres jungen Dramas durchaus nicht überwinden kann. Das Entscheidende, hat Selge Rode erfüllt, liegt nicht in der Konstitution von Charakteren und den Bedingungen ihrer Wandlungsfähigkeit, nicht in der Energie und Fülle bewegtester Handlung. Vielmehr: aus der unendlichen dunklen Zwischenwelt zwischen den Menschen und ihren Taten nehmen die unsichtbaren und doch allmächtigen Wirkungen ihren Ausgang, die erst an der Substanz unsrer Köpfe und Leiber vernehmbares Leben gewinnen; alles Menschliche bleibt demgegenüber nur ein handliches Symbol des unbegreiflich Wirklichen. Ein resigniertes, ja religiöses Weltgefühl findet hier dramatische Ausdeutung, vor dem die irdischen Gefühle einer zermalmenden Tragik ihr Gewicht, die einer höhnischen Zwiespältigkeit ihre Schärfe einbüßen müssen. Seine spezifische und darum neue Form hat sich ein eignes Erlebnis an unsrer Gegenwart damit erschaffen.

Lenz / von Robert Walser

Sesenheim. Stube

Friederike: Warum sind Sie traurig, lieber Herr Lenz? Machen Sie doch eine muntere Miene. Sehen Sie: ich bin so fröhlich. Kann ich denn etwas dafür, daß ich guter Laune bin? Nehmen Sie mir das übel? Nehmen Sie mir übel, daß ich nicht trüb

und mißgestimmt sein mag? Wie kommt mir nur heute die Welt so schön vor. Ihnen nicht?

Lenz: Ich kann es nicht mehr aushalten. Ich muß hinaus. Schnell. Sie sind glücklich, Sie sind göttlich. Um so elender bin ich. Wenn ich Sie so schön sehe, muß ich Sie beim Kopf nehmen und küssen, und das wollen Sie nicht, das werden Sie nie wollen, nie wünschen. Wir sind nicht für einander. Ich bin für nichts auf der Welt.

Friederike: Warum nur gleich so den ganzen Mut sinken lassen. Sie können mir recht weh tun. Sie könnten mir eine wahre Lust schenken, wenn Sie sich ein wenig wohlbefinden wollten, aber das wollen Sie nicht.

Lenz: Ich kann nicht.

Friederike: Ja, gehen Sie. Gehen Sie hinaus. Lassen Sie mich. Es ist besser.

Lenz: Wissen Sie, wie ich Sie liebe? Wie ich Sie vergöttere?

Friederike: Das hätten Sie nicht nötig gehabt zu sagen. Hier kommt Goethe. Weiß Gott, es nimmt mich, es reißt mich, wie ich diesen lieben Menschen sehe.

Friederikens Kammer. Dämmerung

Lenz: Leise, leise. Daß nur ja kein Mensch mich sieht. Wie bin ich abscheulich. Aber es ist besser, abscheulich und häßlich sein als so trostlos. Mag denn ein Elender auch seine Freude haben. Warum muß einem Menschen gar nichts, gar nichts und einem andern alles, was es Schönes gibt, gegönnt sein? Lieber verworfen sein als gar nichts sein. O Natur. Wie himmlisch bist du. Selbst denen, die dich entstellen, wirfst du Wonnen und Seligkeiten vor die Seele. Hier sind ihre Strümpfe. (Küßt sie) Ich bin wahnsinnig. Wie ich zittre. So zittert der Verbrecher. Wie heilig mir diese Gegenstände sind. Wie's mir über den Kopf kommt. Wenn jemand käme. Fort. Ich wäre auf immer zu Schanden.

Strasburg. Auf dem Münster

Goethe: Wie herrlich dieser Blick ist. Studium und Genuß sind nie besser verbunden als an einem solchen erhabenen Ort. Indem man Lust hat, immer weiter mit dem Auge zu schweifen, wird die schöne weite Aussicht immer lehrreicher. Dort der Fluß im breiten, wohlwollenden Land, wie er schimmert. Wie eine Sage, wie ein alte, gute Wahrheit schlängelt er sich durch die ausgedehnte Ebene. Dort hinten in der Ferne die Berge. Man kann alles auf einmal sehen und sich doch nicht satt sehen. Unser Auge ist eine seltsame Maschine. Es greift und läßt alles wieder fahren. Da unten in den alten, lieben Gassen: wie sie treten, gehen und tagewerfen, die traumhaft befangenen Menschen. Man kann von hier oben herab so recht sehen, wie

wohlthätig und wie rechtschaffen wir ergriffen sind von der gesunden täglichen Gewohnheit. Ist nicht Ordnung immer wieder das Schöne?

Lenz: In unsere deutsche Literatur muß der Sturm fahren, daß das alte, morsche Haus in seinen Gebälken, Wänden und Gliedern zittert. Wenn die Kerls doch einmal natürlich von der Leber weg reden wollten. Mein „Hofmeister“ soll sie in eine gelinde Angst jagen. Jagen, stürmen. Man muß klettern. Man muß wagen. In der Natur ist es wie in Rauschen und Flüstern von Blut. Blut muß sie in ihre aschgrauen, blassen, alten Baden bekommen, die schöne Literatur. Was: schön. Schön ist nur das Wogende, das Frische. Ah, ich wollte Hämmer nehmen und draußlos hämmern. Der Funke, Goethe, der Funke. Die „Soldaten“, bilde ich mir ein, müssen so etwas wie ein Blitz werden, daß es zündet.

Goethe (schaut ihn an, lächelt).

Gasse. Es regnet

Lenz: Es wird mir hier alles barbarisch. Ich verkomme. Kein Fingerzeig. Die Illusionen schwinden. Kein Traum mehr. Und wie tot, wie schwül ist alles. Muß es denn gerade jetzt regnen? Wozu ist überhaupt der Regen? Der Regen ist dazu da, daß es Regenschirme und nasse Straßen in der Welt gibt. Unter meinen Augen ist es mir siedend heiß. Am liebsten möchte ich jetzt kriechen. Dieses ewige Gehen. Was man sich doch für dumme Mühe macht . . .

Weimar. Saal im Schloß

Die Herzogin: Also so sehen Sie aus? Treten Sie ungeschweut näher. Wie man Sie willkommen heißt, dürfen Sie auch ein Zutrauen haben. Ihre dramatischen Arbeiten sehen Ihnen ähnlich. Es ist etwas Schüchternes und etwas Wilbes an beiden. Legen Sie beides ein wenig ab, so werden Sie mehr Genuß an Ihrem Dichterfeuer und an Ihnen selbst haben. Es freut mich aber wirklich sehr, daß Sie Neigung gefunden haben, zu uns zu kommen, und hoffentlich wird es Ihnen bald auch bei uns einigermaßen behagen. Das Leben will eine gewisse behagliche Wärme und auch eine gewisse schädliche Breite haben. Doch ich tu ja, als wenn ich Ihnen einen Vortrag halten wollte. Das will ich und soll ich nicht; ich soll mich nur sehr von Herzen freuen, daß Sie hier sind, und das tu ich, glauben Sie es mir. Haben Sie auch schon eine günstige Wohnung gefunden? Ja? Das ist gut. Unser Weimar kann Ihnen sicher heimisch werden, es bietet mancherlei. Nur müssen Sie es eben, wie es ist, auch zu nehmen und zu genießen wissen. Sieht man Sie so, so glaubt man, Sie ein bißchen schulmeistern zu dürfen. Verübeln Sie, daß ich warm mit Ihnen rede? Nicht? Um so besser. Aber ich schwache, und der Herzog wartet auf mich.

Lenz (errötend; sehr unsicher, will etwas sagen).

Herzogin: Ach, nur keine sonderlichen Dankfagungen. Sagen Sie sie mir ein andres Mal. Oder lieber gar nicht. Ihr Gesicht gefällt mir. Das genügt. Es hat alle Artigkeiten und Höflichkeiten schon längst ausgesprochen. Ich werde sorgen, daß wir uns wiedersehen. (Ab)

Lenz: Schweb' ich? Wo bin ich?

Terrasse. Ausblick in den Park

Lenz: Ich dichte, schaffe nichts. Dieses ewige Knigen und Schöntun. Dieser Frost, diese nichts sagenden Förmlichkeiten. Bin ich noch ein Mensch? Warum bin ich enttäuscht? Warum will ich mich nur gar nirgendß in der Welt anschniegen? Da wars doch in Straßburg anders. Wars denn etwa dort besser? Ich weiß nicht. Kann ich nirgendß Fuß fassen? Kann ich mich nirgendß behaupten? Ich fürchte mich. Ich bin grauenhaft.

Nacht. Zimmer der Hofdame Gräfin so und so

Gräfin: Was soll das heißen?

Lenz: Lassen, lassen Sie mich. Vergönnen Sie mir den Genuß, zu Ihren Füßen liegen zu dürfen. Wie schön, wie trostreich für die verdurstende, schrecklich gepeinigte Seele ist dieser Moment. O, klingeln Sie nicht, rufen Sie nicht Ihre Leute. Bin ich denn ein Räuber, ein Einbrecher? Freilich bin ich unangemeldet hergestürzt. Wo man liebt: soll man sich da erst noch lange um die hergebrachte Sitte kümmern müssen? Wie sind Sie schön, und wie bin ich glücklich, und wie feurig, wie innig wünsche ich, nicht Ihr Mißfallen zu erregen. Können Worte, die aus der Brust eines Menschen kommen, der Sie anbetet, Sie beleidigen? Gewiß ist das ja möglich, gewiß, gewiß. Ich Sie beleidigen, ich Sie auch nur mit einem Hauch beunruhigen? Wie wäre das möglich? Schauen, schauen Sie mich nicht so hart an. Ihre Augen, die so schön sind, haben nicht verdient, daß sie so kalt, so unfreundlich, so ungütig blicken müssen. Retten Sie mich. Ich bin dem Verderben preisgegeben, wenn Sie kein Gefühl für mich haben. Haben Sie kein Gefühl? Dürfen Sie keins haben? Bin ich denn jetzt zerschmettert? Bin ich verloren mit allen meinen himmlisch-schönen Träumen? Wissen Sie, wie süß, wie schön ich träumte? Doch ich weiß nicht mehr, was ich sagen soll. Ich soll schweigen, ich soll jetzt wohl einsehen, daß ich die höchste aller Unziemlichkeiten begangen habe, ich soll fühlen, daß alles kalt ist, und daß alles zu Ende ist.

Gräfin: Ich bin sprachlos.

Lenz: Wie schön du bist. Dieser Busen, diese Arme, dieser Körper. Können so viele Herrlichkeiten sich anders als sanft geberden?

Gräfin: Entfernen Sie sich auf der Stelle. Soll ich Ihnen

erst noch sagen, daß Sie bewiesen haben, wie verzweifelt und wie unmöglich Sie sind. Sind Sie um die gesunde Vernunft gekommen? Ich muß es glauben.

Arbeitskabinett des Herzogs

Goethe: Er ist ein Esel.

Herzog: Ein unglückliches Kind. Was er getan hat, wäre sonst unbegreiflich. Man schaffe ihn auf eine sanfte Manier fort. Mein Hof kann dergleichen nicht dulden.

Das Theaterrepertoire / von Oscar Maurus Fontana

Ein junger Mann, eben aus der Provinz gekommen, mit einem grünen Hut und ohne Stellung, liest die Zeitung, sieht nach, was die Theater spielen, und schüttelt den Kopf: „Wie ist es möglich, daß sich dieser Klumpen Leim und Dreck Theaterrepertoire nennt! Wie kommt es, daß ich Dramen, die ich zu sehen wünsche, daß ich Dichter, von denen ich in meiner stillen Heimatstadt träumte, hier nicht erblicke, ja daß sie ausgelöscht scheinen, als ob sie überhaupt niemals gewesen wären! Wie erklärt es sich, daß unter den fünfzehn Theatern der Großstadt nicht eines mich zwingt, eine Karte zu kaufen und hineinzugehen! Das ist doch seltsam. Wer macht das Theaterrepertoire, wer ist verantwortlich dafür, daß alle Sehnsucht, alle Schönheit, alle Größe förmlich ausgeschlossen scheint! Jemand muß die Schuld tragen, und sicherlich: der ist es, der das Theaterrepertoire macht. Aber wer macht das Theaterrepertoire?“

Und weil der junge Mann einen grünen Hut und keine Stellung hat, und es in ihm brennt, etwas zu tun, geht er zum Direktor, klopft an, tritt ein und fragt: „Wer macht das Theaterrepertoire?“

Der Direktor schielt ihn von der Seite an, seufzt und, indem er wehmütig Kassenbelege emporhebt, antwortet er: „Das Publikum“.

Der junge Mann stutzt, und mißtrauisch, wie ein Provinzler eben ist, begibt er sich zum Publikum, das er bei einem dampfenden Mahl antrifft, mit vorgebundener Serviette, eine Bratkartoffel eben aufspießend, mit der Nase den Duft des Rehrückens einjagend, mit dem rechten Auge auf die Preiselbeeren lugend, das linke Auge von der Speisefarte zum Fragenden emporhebend. Kurz und apodiktisch ist die Antwort: „Der Direktor“. Das Publikum senkt das linke Auge wieder zur Speisefarte und ißt weiter.

Der junge Mann wird aufgeregt: Wie, die Wahrheit sollte mir verborgen bleiben?! Nein! Und er beschließt zu den Schauspielern zu gehen. Die spielen Billard und gähnen. Als sie die Frage hören, werden sie rasend, das Auge rollt hin und her, die Haare sträuben sich

(Der junge Mann bekommt Angst und tritt einen Schritt zurück), und sie hauen mit der Faust auf den Tisch, daß die Marmorplatte, die aber nur aus Pappendeckel ist, zerspringt: „Der Direktor und das Publikum.“

Der junge Mann entspringt und kommt sich sehr blödsinnig vor. Da trifft er einen Kritiker, der neunundneunzig Bücher unter dem Arm trägt, und redet ihn flink an. Der lächelt ihn durch die Brillen nachsichtig an und sagt ganz resigniert: „Der Direktor, das Publikum, die Schauspieler“ und wendet sich.

Der junge Mann starrt ihm nach wie einem Phantom. Er lechzt nach Wahrheit. Die Zunge hängt ihm fast zum Munde heraus. Wie? Das ist es: ja, ein Dichter muß ihm Antwort geben können. Nur nicht verzweifeln! Jetzt hat er bald die Wahrheit. Der Dichter trinkt Burgunder, kaut dazu Aachener Printen und ist zwischendurch von dem Gedanken gequält, nach seinem Tode zur Plombe im Munde eines Kritikers zu werden. Seine Antwort schießt augenblicks daher, indem er seine letzte liebe blonde Locke schüttelt: „Der Direktor, das Publikum, die Schauspieler und die Kritiker“.

Der junge Mann wankt, wie mit einem Brett vor dem Kopf geschlagen, aus dem Haus und setzt sich auf einen Meilenstein. Raben umflattern ihn und halten ihn und seinen grünen Hut für einen Ast. Und er sinnt nach: Hochmütig war ich, zu hoch stieg ich und verachtete die Niederen. Nur die Demut bringt Wahrheit, nur die Demut. Knechte sind wir alle, aber den Mund dieser und jener schließt ein goldener Reifen. Nur der Mund des Armen ist bloß, ist schön, ist wahr. Also beschließt er, einen Theaterniedern heimzusuchen. Er kommt zu einem Souffleur, der mit der einen Schulter den Erdboden streift und seinen Beitritt zum ‚Evangelischen Bürgerverein‘ angemeldet hat. Der Souffleur hört nicht gut, er neigt sein Ohr und versteht erst beim dritten Male. Dann nickt er lange mit dem Kopfe und sagt vorerst: „Sie haben nicht die Bühnenaussprache“, dann streicht er seinen Schnauzbart und lacht nach einer Weile: „Ja, der Direktor, das Publikum, die Schauspieler, die Kritiker, die Dichter“.

Der junge Mann fühlt einen glühenden Nagel in seinem Schädel, schenkt dem Souffleur eine silberne Münze, tritt aufatmend in die kühle Luft und seufzt: „Wer macht das Theaterrepertoire?“

Nach sechs Monaten hat der junge Mann einen runden steifen Hut und eine Stellung. Er hat keine Zeit mehr und fühlt sich schon sehr erwachsen und großstädtisch. Ueber Idealisten lächelt er. Er schämt sich, bevor er einschläft, immer ein wenig, daß er einmal fragen konnte: „Wer macht das Theaterrepertoire?“

Aber schon ist ein anderer junger Mann eben aus der Provinz gekommen, mit einem grünen Hut und ohne Stellung, und fragt: „Wer macht das Theaterrepertoire?“

Rundschau

Das Fräulein
aus gutem Hause

Eine Komödie von Siegfried Geher und Betty Winter. Ihre drei Akte sind von Erotik durchspült. Nicht ohne Sarkasmus wird es festgestellt, daß die Welt ein Kaninchenstall; und mit unerbittlichem Naturalismus erscheint das Ordinäre der guten Gesellschaft aufgezeigt. Scharfe Glossen über die Liebe verraten den Fachmann, moquante Bemerkungen über die Ehe zerrütten den Glauben an die sittlichen Werte dieses Gesellschaftsspiels. Den „anständigen Frauen“ wird der Schleier vom Antlitz gehoben und der Keuschheitsgürtel gelöst; und mit dem Gürtel, mit dem Schleier Besser schneiden die Kokotten ab. Ihnen sind ein paar anerkennende und aufmunternde Worte gewidmet (wie ja überhaupt als eigentlicher Held des Spiels der Unterleib ohne Dame figuriert). Der Organismus der Frau ist den Autoren kein Geheimnis, weshalb ihre Scherze auch meistens ins Zentrum dieses Organismus treffen. Nicht so liebevoll sind die Männer gesehen. Nur der eine, der Dedhengst in der Komödie, darf sich einer gewissen Herzlichkeit der literarischen Behandlung erfreuen. Das Stück ist reich an guten physiologischen Wendungen, der Dialog saftig, und allenthalben knattert es von Esprit, piff, pass, puff. Besonders Puff. Bei all der sorgfältigen Geistigkeit dieses Theaterstücks überrascht doch hier und da auch etlicher

Leichtsinn der Autoren. So ist zum Beispiel der Satz, den eine Dame zu sprechen hat: „Das ganze Haus ruht nur auf mir!“ von ihnen gar nicht heiter-sexuell bewertet. Sie müssen es reinübersehen haben! Streckenweise erhebt sich „Das Fräulein aus gutem Hause“ auch im weiteren Sinn zur Gesellschaftsatire; und dann sind es besonders die Juden, denen die herb-gutmütige Ironie der Verfasser gilt. Wo in diesem Stück Jargon gesprochen wird, da kommt er nicht von der Zunge, sondern aus dem Herzen, die geistigen Wurzelsfasern der Israelität liegen bloß, kurz: hier wird mit der Psyche gejudelt. Die Entwicklung der drei Akte erscheint trotz all der kaninchenhaft regen Durcheinanderkreuzung ihrer Personen recht einfach, im Dialog ist Ueberflüssiges nach Möglichkeit getilgt und auf Knappheit des Ganzen größtes Gewicht gelegt. Zum Exempel wird bei dem hübschen, jhynischen Wort: „Liebe heißt das Mittel, jene Frauen zu bekommen, die man für Geld nicht haben kann“, die Nennung seines Autors (des Romanciers La Rochefoucauld) mit Recht vermieden; sie hätte die Entwicklung des Spiels unnötig aufgehalten. Trotz der mittelmäßigen Darstellung der Neuen Wiener Bühne (nur Herrn Zieglers vortrefflicher, gesunder Humor erfreute) wurde das trübsame Stück mit größter Herzlichkeit empfangen. Ein Paar isolierte Griesgrame, denens nicht recht gefallen wollte, tauchten rasch unter in der Menge

der Fröhlichen. Und die objektive Kritik andern Tages belehrte sie, daß man Geher doch nicht so behandeln dürfe wie Hofmannsthal, daß wir, sapristi, doch im Theater waren und nicht im Zirkus, und daß es was ganz anderes, ob man die Bühne in die Manege oder den Stallgeruch auf die Bühne trage. Wie gesagt, es war ein großer Erfolg. Das richtige, die Frucht fördernde Theatergewitter entlud sich: Heiterkeit durchdonnerte das Haus, es regnete Beifall, jedes Wort schlug ein, und wie's vorüber war, waren alle erquickt.

Alfred Polgar

Ostern und Bonaparte
Der Alltag lebt von Erfahrung und Gesetzmäßigkeit, vom Schauspielkunstgewerbe und von milden Tanzmusiken wie den „Fünf Frankfurtern“. Auch jener „Registrator auf Reisen“ muß dem silbernen Lebensnerb des hamburger Schauspielhauses Nahrung zuführen. Aber Strindbergs Ostermärchen will und erwartet das Wunder. Die Hoffnungen dieser exaltierten Menschen und sensiblen Marionetten knüpfen sich an die Möglichkeit, daß die Flüsse bergauf strömen könnten. Vergleichen hat besonders für Eleonore, diese Mädchen gewordene Osterlilie, die Gewalt selbstverständlicher Wahrheit. Der Vater hat Mündelgelder unterschlagen. Er ist kein Verbrecher, sondern ein gestürzter Phantast. Ein wahrhaft guter Mensch. Der Sohn Elis fürchtet sich vor dem großen Gespenst des Verrufs. Er nimmt überhaupt das Leiden leichter wahr als die müden Blicke der Freude. Stolz ist er und jehnsüchtig. Nicht leichtbeschwingt. Die ganze Familie hat den Frost

im Herzen. Auch der Gymnasiast Benjamin, der, obgleich von Hause aus geschickt im Lateinischen, eine schlechte Prüfungsarbeit geschrieben hat. Mottenfahl ist alles und ohnmächtig. Zum Sterben reif, aber nicht steinern, nicht tot. Da kommt ein Hauch von Legendenweiß und von blassem Frühlingsgelb. Eleonore. Das Ideal-Vegetative. Sie ist krank zugleich und heilig; eine Fürbitterin und selbst der Erlösung bedürftig. Ihre Brüste sind unberührt; und das Meeresrauschen ihrer Träume klingt seraphisch, doch erdgebunden. Das Verschmachten einer zerrissenen Natur wie Elis, Aengste, die neu hinzukommen, bedürfen kräftigerer Gegenmittel. Ein wucherischer Teufel, ein Kinderschreck muß in Gottesnähe rücken. Der Fürst dieser Welt, der Hauptgläubiger des Vaters, muß sich als eine abschreckende Maske für viel Seelengüte und Dankbarkeit entpuppen. Solange der Verstand die Ereignisse sanktioniert, herrscht Todesangst und Seelennot unter den Menschen. Aber sie erleben ein Ostern, die Ueberwindung des Todes, der Verwandlung Wonne.

Es gab bei Carl Hagemann keine verwundete Thir, keine nackte, schaumgeborene Strindberg-Poesie; sondern maskierten Rationalismus. Vernünftig und geräuschlos funktionierte alles. Bei Strindberg wandelt sich Chaos zu einem Kosmos; aus esoterischer Romantik und blinden, schreienden Schmerzen, aus Allzuirdischem und Transzendentelem wird Harmonie. Bei Hagemann ist alles immanenter, positiver Alltag. Nur äußerlich schwanken Licht und Dunkel ineinander. Schöpferische Momente fehlen.

Ich hatte die ganze Zeit das Gefühl, als sei ein stummer Brunnen auf der Bühne. Die Eleonore Elsa Valerius schien nicht warm und unmittelbar genug. Aber es gibt in der Tat wenige Schauspielerinnen, die hier über das Technische, Einsichtsvolle hinauszugehen vermöchten. Man denke: sich alles Gleißenden zu entäußern und nur leises Lied, nur süßes Licht zu sein, ohne im mindesten sentimental zu wirken! Dieser noch allzu bewußten Eleonore fehlte vielleicht bloß ein halbes Duzend Proben mehr. Elisabeth Schneider (die Braut des Elis) nahm sich wie eine begabte Anfängerin aus. Ich werde über diese kluge, ja ein bißchen gerissene Schauspielerin in Bälde ausführlicher sprechen. Den Elis gab Hermann Wlach. Nicht beglückend, aber mit rührendem Eifer. Hartheit und Effektsinn schlagen sich in der Psyche dieses Darstellers herum. Schemen und Schablonen drohen seinem Talent. Den Elis kann man verinnerlichter, vornehmer spielen, als es Herr Wlach tut, dessen Mimik und Gebärden mich immer ein wenig an die grotesk lauten Ekstasen des Herrn Orlenow erinnern. Nihil Lindquist war nicht von Strindberg, sondern von E. T. A. Hoffmann; und das finde ich heterodox.

Aus der Sphäre Strindbergs und Edgar Allan Poes zurück zu den Fleischtopfen Aegyptens. 'Bonaparte' heißt ein Stück von Armin Petersen und Julius Winkelmann, das einen Epigonen Franz Bleis zum Bonapartisten machen könnte. Jeder Gedanke wird zur Phrase, jede Ueberlegenheit zur Pose, alles Geheimnisvolle wird leer. Die Verfasser sind Athleten der forsischen Rache,

königliche Kaufleute der Kolportage. Von jenem Landsmann des Napoleon Bonaparte, der durch die mordsraffige Historie als ganz finsterner Nachgeist schreitet (in Moskau ist er Jesuitengeneral), träumt es sich lange und schön. Es gibt ferner eine urplatte Josephine, eine Gans namens Hortense, eine Badepuppe, die Gräfin Wolewska heißt. Kientopp war es. Entgleisung des Nordeypreß oder so. Herr Albert Bozenhard sah sehr napoleonisch aus, posierte den Legendenumfunkteten, ganz und gar ein Napoleon in der Westentasche. (Für das Departement des Bouches de l'Elbe). Herrn Jekners Spielleitung war gradlinig, effektsicher, sattelfest. Immerhin ist es ein Glück, daß den Kreml die byzantinischen Moskowiter gebaut haben. Im Thaliatheater wird er durch das Medium der reinen Vernunft erfaßt und sieht so verwaschen aus. Also Herrn Bozenhards Locke, Herrn Jekners Kanonen und der oben charakterisierte Bühnentext. Hoch Thalia! Arthur Sakheim

Via Rosen als Rezitatorin

Berlin hat wieder einmal eine künstlerische 'Sensation'. Sie heißt: Via Rosen; und sie wird noch etwas länger dauern als andre Sensationen, weil sie noch grundloser ist. Selten hat einer von den Menschen, die Tageskritik und Publikum in bestimmten Abständen zum Genie ausrufen, so wenig Anspruch auf ernstes Lob gehabt. Ja, wäre nicht diese allgemeine Begeisterung, es würde nicht lohnen, an dieser Stelle von Via Rosen zu sprechen.

Freilich, um gerecht zu sein: wäre man von ungefähr in ihren

Abend gekommen als zu einer gänzlich unbekannten Künstlerin — man hätte in ihrer Rezitation auch einige annehmbare Momente gefunden: etwa den Aufschrei von Erlösungssehnsucht und Leid in Dehmels 'Jesus der Künstler'; das zierlich genommene Volkslied 'Es kam ein Herr zum Schlößli'; und ein, zwei Verse in Fontanes 'Barbara Allen'. Zu Lia Rosen aber ging man durch Zeitungs-hymnen unbescheiden gemacht. fand schlimmes Mittelmaß; und urteilt aus Enttäuschung doppelt hart. So müßte die Abwehr sich eigentlich mehr noch gegen die kritiklose Kritik als gegen Lia Rosen richten; wenn nicht eben in ihrer Kunst die Gründe lägen für so falsche Wertung.

Lia Rosens Art ist künstlerisch sentimental. Sie ist nicht von einer antiquierten Romödianten-Sentimentalität, sondern von einer neu-modischen Sentimentalität. Sie will vergeistigt wirken mit einer künstlich hochgetriebenen Stimme; und sie will seelenvoll wirken mit ewigen Ekstasen.

Ewige Ekstasen sind immer verdächtig, selbst wenn sie aus einer vollen Seele kommen. Unerträglich aber, wenn sie nicht aus der Seele kommen, sondern von klugem Kopf als Brillantfeuerwerk arrangiert werden.

Lia Rosens Ekstasen kommen aus dem Gehirn, nicht aus dem Blut; sind gewollt; nicht notwendig. An kein natürlich bedingtes Maß gebunden, können sie beliebig forciert werden. Das ist der Grund ihrer Wirkung auf das Publikum. Dieses Publikum ist zu stumpf, als daß Einfachheit es bewegen könnte; es braucht Uebertriebenheiten, Uebersteigerungen,

Ueberhitzungen, um zu reagieren. Und Lia Rosen kommt diesem Bedürfnis entgegen wie wenige. Da ist kein Wort des Dichters, dem nicht eine überstarke Bedeutung gegeben wird; keine Schattierung, die nicht schärfer nachschattiert wird; kein Effekt, der ungenutzt bliebe. Tausend Wirkungen werden erstrebt; und gerade dadurch wird für den feinern Zuschauer kaum eine erreicht. Es ergibt sich das Bild einer hysterischen Künstlichkeit, der die gesunde Kraft zur künstlerischen Einfachheit fehlt.

Das Uergste dabei ist: man hat keinen Augenblick das Gefühl, dies alles sei irgendwie verfehlt, unabsichtlich falsch aus Unsicherheit, Unreife oder einer verkehrten Auffassung. Nein, es ist alles so planmäßig, so lückenlos planmäßig, daß keinerlei Schwankung zu spüren ist. Es ist alles erschreckend fertig. Und man vermag nicht an eine künftige Entwicklung zu einer neuen natürlicheren Harmonie zu glauben.

Lia Rosens Mittel? Die Stimme hat im Affekt einen harten Altklang, der wirkt und trägt. Sie geht aber ohne jede Mittellage in eine erzwungene Höhe, die sich, dauernd angewandt, gemacht und kindlich anhört; und Gedichte wie 'An den Mond' geradezu zerstört.

Es bleibt also bestenfalls ein scharf rechnender Intellekt. Mit seiner Hilfe wird Lia Rosen vieles machen. Aber sie wird uns nichts sein. Es fehlt der Seele Flamme.

Ergo: Lia Rosen wird weiterhin alle paar Wochen ein ausverkauftes Haus haben; während Menschen wie Milan und Wassermann höchstens einmal im Jahr vor vollem Saale sprechen können.

L. Honroth-Loewe

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Oskar von Schönfeld: Wie Frauen lieben, 2stpl. (Eduard Bloch).

Urnahmen

Francis de Croisset: Wenn das Herz spricht, 2stpl., Deutsch von Otto Eifenschitz. Wien, Burgth.

Carl Müller-Ruzika: Herzeleid, Dreiaktiges Militärschpl. Bremen, Thaliath.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

1. 4. Kurt Meier: Der Kauf der Jugend, Dreiaktiges Schpl. Leer, Stadtth.

5. 4. Siegfried Geher und Betty Winter: Das Fräulein aus gutem Hause, Kom. Wien, Neue Wiener Bühne.

6. 4. Rudolf Presser: Auge um Auge, Drei Einakter. Königsberg i. Pr., Stadtth.

9. 4. Victor Jacobi: Der Mädchenmarkt, Dreiaktige Operette, Text von M. Brody und J. Martos. Berlin, Neues Operettenthe.

2) von übersehten Werken

Marziano Perosi: Pompeji, Oper, Text von Schreder und Prosl. Wien, Volksober.

Edmond Rostand: Die Samariterin, Evangelium in drei Bildern. Bremen, Stadtth.

Jubiläen

Autoliebchen: 25, Berlin, Thalia-theater.

Die fünf Frankfurter: 100, Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Große Rosinen: 100, Berlin, Berliner Th.

So'n Windhund: 50, Düsseldorf, 2stplhs.

Neue Bücher

Brinus Koehler: Die Schilderung des Milieus in Shakespeares Hamlet, Macbeth und König Lear. Halle, Max Niemeyer. 84 S. M. 2.80.

Walther Kühlhorn: Leisewitzens Julius von Tarent. Halle, Max Niemeyer. 65 S. M. 2.40.

Alex Otto: Hermann Rissen. Hamburg, M. Glogau ju. 61 S.

Dramen

Bernhard Moriz Beher: Der Kampf mit dem Tode, Eine phantastische Rhythmsymphonie in vier Abteilungen. Leipzig, Kenienverlag. 93 S.

Wilhelm Volze: Aschermittwoch, Dreiaktiges Dr. Leipzig, Kenienverlag. 97 S.

Curt Schawaller: Der Etikettierte, Groteske in einem Prolog und zwei Teilen. Leipzig, Kenienverlag. 112 S.

Carl Weiser: Die Buchensaat, Vieraktiges Dramatisches Gedicht. Leipzig, Kenienverlag. 86 S.

Zeifungen und Zeifchriften

Julius Bab: Nebenrollen. X. Berte. Der neue Weg XLI, 14.

Paul Bornstein: Aus Hebbels Studienzeit. Grenzboten LXXI, 13.

Leo Feld: Hauptmanns neues Drama (Gabriel Schillings Flucht). Merker III, 6.

Karl von Felner: Die tragische Lüge. Lit. Echo XIV, 14.

Ludwig Klingenberger: Max Burdhard. Bühne und Welt XIV, 13.

Heinrich Lee: Händelchen. Berliner Tageblatt 167.

Erich Liebermann-Rothwiese: Kritikeratustausch. Süddeutsche Monatshefte IX, 7.

Joseph August Lux: Shakespeares Seelenlehre. Bühne und Welt XIV, 13.

S. Markus: Das Urbild zum Theaterskandal in Wilhelm Meisters 'Theatralischer Sendung'? Bühne und Welt XIV, 13.

Fritz Mauthner: Der Kienschund und seine Dramaturgie. Berliner Tageblatt 167.

Walter von Molo: Max Burdhard. Lit. Echo XIV, 14.

Arthur Reiser: Zum Operettenproblem. Janus I, 15.

Otto Rieten: Immermann und Grabbe. Beilage zur Voss. Ztg. 13.

Ernst Edgar Reimerdes: Johann Franz Hieronymus Brodmann. Der neue Weg XLI, 14.

Richard Rief: Wege der Zensur. Osten XXXVIII, 4.

Willi Scheller: Schloß Wetterstein. Neue Rundschau XXIII, 4.

Ernst Schulze: Shakespeare auf der englisch-amerikanischen Bühne. Beilage zur Voss. Ztg. 14.

Paul Siretean: Lichtspieltheater und Schaubühne. Wage XV, 14.

Walter Turzinsky: Paul Wegener. Bühne und Welt XIV, 13.

Erich Vogeler: Das alte und das neue berliner Opernhaus. Kunstwart XXV, 13.

Stefan Zweig: Richard Dehmels 'Michel Michael'. Merker III, 6.

Personalia

Doktor Lothar Schmidt scheidet am Schluß dieses Spieljahrs auf eigenen Wunsch aus seiner Stellung als Dramaturg des berliner Neuen Schauspielhauses aus.

Adolf Steinert, der Regisseur des wiener Deutschen Volkstheaters, mußte nach der Irrenanstalt Am Steinhof überführt werden.

Engagements

Berlin (Komödienh.): Toni Impekoven vom berliner Lustspielh.

Bielefeld (Stadtth.): Konrad Rohde 1912/13.

Bonn (Stadtth.): D. Wollmann von Cassel 1912/15.

Bremen (Stadtth.): Juan Spibak 1912/14.

Charlottenburg (Deutsch. Opernhaus): Otto und Else Defer vom Stadttheater Essen 1912/17.

Chemnitz (Vereinigte Stadtth.): Hans Kreuz vom Hoftheater München 1912/14.

Cottbus (Stadtth.): Ferdinand Steinhof vom Stadttheater Elbing 1912/13.

Cöln (Stadtth.): Charlotte Karst von Hofth. Oldenburg 1912/15.

Dessau (Hofth.): Rudolf Sollfrank 1912/15.

Erfurt (Stadtth.): Lotti Eichstaedt; Rudolf Hamann von Würzburg 1912/14, Martina Otto von Jena 1912/15.

Halle (Stadtth.): Rudolf Salenius von Münster i. W. 1912/15.

Hamburg (Thaliath.): Alexander Rottmann.

(Wiener Schpsh.): Alfred Beierle, Eduard Spieß 1912/15.

Hannover (Hofth.): Tilde Kaiser von Mährisch-Ostau 1912/17, Hugo Rudolph von Schwerin 1913/18.

Harburg (Stadtth.): Kurt Lehner von Cottbus 1912/13.

Lübeck (Verein. Stadtth.): Karl Tröndle vom Schillertheater Bremen 1912/14.

Magdeburg (Wilhelmth.): Baby Lehmann 1912/13.

Mainz (Stadtth.): Eva Hollaender vom Märk. Wanderth. 1912/14.

Metz (Stadtth.): Hans Schubert vom Hoftheater Neustrelitz 1912/14.

Pforzheim (Viktoriath.): Ludwig Michaelis 1912/13.

Posen (Stadtth.): Harry Bartels von Münster i. W.

Prag (Deutsches Landesth.): Martha Martins von Regensburg 1912/15.

Riga-Sagensberg (Sommerth.): Julius Seidler.

Nachrichten

Max Martersteig hat am Ostersonntag die Leitung der Vereinigten Leipziger Stadttheater übernommen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62. Druck: Gehring & Reimers G.m.b.H., Berlin SW

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 17

25. April 1912

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

3. Aischylos: Perser

In drei großen Schlachten hatte Griechenland den Angriff der gewaltigen Persermacht zurückgeschlagen. Es war ein Sieg ohnegleichen. Welch taumelndes Jubelgefühl! Wie ließ sich da prunken und prahlen, wie keck der Feind verhöhnen! Von all dem geschieht in Alt-Griechenland nichts. Aus der Perserniederlage gestaltet Aischylos ernst und ruhig ein Drama.

In die Orchestra zieht der Chor ein: es sind Greise in bunter orientalischer Tracht. Wir wissen also: die Szene ist Persien. Und schon hören wir auch im Eingangszusatz die bange Klage um das Ausbleiben des Riesenheeres. Xerxes, der junge König, ist gegen Griechenland gezogen, übermütig trohend auf seine Stärke. Die Königin-Mutter kommt, von bösen Träumen geschreckt. „Wer sind denn eigentlich diese Athener?“ fragt sie. „Ein freies Volk, keinem Herrn dienstbar“, antworten die Greise, „weit in der Ferne wohnen sie.“ Doch bald wird Klarheit: ein Bote kommt und meldet von der Vernichtung der Perser. „Doch Xerxes, dein Sohn, lebt“, sagt man der Mutter. Schlicht und groß wird der Seekampf erzählt: wie die Perser sich überlisten ließen durch griechische Klugheit, und wie dann am Morgen in der Frühsonne die Hellenen mit Gesang herangezogen, die Heimat Erde, die Göttertempel, die Ahnengräber zu schirmen. In solches Unglück stürzte Persien. Da verlangt es Atossa nach Verbindung mit ihrem verstorbenen Gemahl, dem großen Dareios, ihres Xerxes Vater: sie opfert an seinem Grabmal — das hoch die Orchestra abschließt — er möge raten in dieser Not. Und der tote König erscheint auf dem Monument mit der Herrscherbinde und goldener Sandale. Und nun sprechen die beiden Eltern über das Unheil ihres armen Sohnes. „Wahnsinn war es“, meint Dareios, „den Meergott Poseidon zu reizen, indem er eine Brücke über den Hellespont schlug.“

Die Mutter entschuldigt ihn: „Böse Freunde sind schuld daran, sie höhnten ihn immer, er sitze feige zu Hause und spiele nur Krieg, er müsse etwas hinzuerwerben.“ „Ja, noch jung ist Xerxes, und folgte nicht meinem Rat. Blüht der Hochmut auf, so gibt es Unglücksfrucht und Tränenernte. Und noch ist das Leid nicht zu Ende: auch bei Plataä werdet ihr geschlagen werden“, prophezeit der Schatten. Doch dann bricht wieder die ganze Zärtlichkeit zum Kinde durch: „Nur du, Mutter, kannst ihn trösten und aufrichten, geh ihm entgegen, bring ihm wenigstens ein Kleid, des Herrschers würdig, denn zerseht und elend naht er sich.“ Und die Mutter holt es, damit wenigstens äußerlich der König nicht in jammervollem Anblick sich seinem Volke zu zeigen braucht. Dareios aber, der Vielerfahrene, sinkt zurück in sein Grab. Und nun kommt Xerxes, ohne Begleiter, der Waffen beraubt, nur mit lecrem Röcher: da schlagen die Greise sich die Brust und zerfleischen die Wange, und die Klageprozession durchzieht die Orchestra.

Es herrscht eine Bornehmheit ohnegleichen in diesem Drama. In Hellas ist niemand für das Landesgeschick allein verantwortlich, die Männer stehen alle gleichwertig nebeneinander (das leitende Genie Themistokles wird nicht erwähnt): in Asien aber fällt alle Schuld auf Xerxes allein, den verblendeten, mißleiteten Jüngling. Die Götter, die den Hochmut stürzen, haben ihn gestraft. Doch damit genug: die Familie in tiefem Mitleid richtet ihn wieder auf. Es ist unvergleichlich, wie die Mutter sich mit ihrem toten Gemahl vereinigt in Sorge um den Sohn. Dagegen sind die Griechen nur wie in der Ferne sichtbar: das freie stolze Männervolk, das man besser nicht anrührt. Aber keine Spur von Dünkel, Ueberlegenheitswahn oder gar Proponentum. Fast wie eine Tragik empfinden auch sie diesen tiefen Sturz des jungen persischen Alleinherrschers; fast wie Teilnahme klingt es aus den Worten des athenischen Dichters. Das ist die tiefe vornehme Seele des echten Mannes und Helden: er schlägt die Wunden dem Feinde, weil es sein muß, aber beim Anblick des großen Leidens ergreift ihn dann selber Mitgefühl und zartes Verstehen des vergeltenden Schicksals. Kein Wort des Hohns in dem ganzen Drama. Nur einmal eine leise Ironie: daß der Perserkönig stets „unverantwortlich“ ist seinem Volke gegenüber, auch wenn er alles schlecht gemacht hat. (Jeder Griechenführer war stets den Bürgern „verantwortlich“.) Ja, Aischylos läßt sogar den Glanz griechischer Freude zum Schluß in das Unglück am Hofe hereinleuchten. Ehe Dareios sich zu den Schatten zurückzieht, da sagt er seinen getreuen Greisen: „Und wenn ihr auch im Unglück seid, schenkt eure Seele doch der Freude jeden Tag, denn nichts mehr hilft's den Toten, reich zu sein.“ Das Leben genießen soll man trotz alledem: das rät der Griechendichter den Persern durch den Mund ihres toten Königs.

Nachtrag

Sechs Jahre sind eine lange Frist. Ich gedenke nach Reinhardts letzter Molière-Aufführung seiner ersten. Ein äußerlicher, aber doch wohl nicht bloß äußerlicher Unterschied fällt auf. Im April 1906 gibt Reinhardt zu dem fünftaktigen ‚Tartüff‘, der anderwo meistens den Abend füllt, die dreiaktigen ‚Mitschuldigen‘. Im April 1912 gibt er den dreiaktigen ‚George Dandin‘, der in Deutschland noch nie den Abend gefüllt hat, ohne jede Zusage. Der junge Reinhardt glaubt, die Masse nur durch Masse zwingen zu können. Der nicht mehr ganz so junge Reinhardt weiß, daß der Ruf seiner Kochkunst genügt, um ein groß Publikum auch zu einem Hors d'oeuvre oder einem Dessert in sein Haus zu locken, und geht sparsam mit seinen Vorräten um. Aber vielleicht waren und sind das eher Erwägungen seiner Geschäftsführer. Der Künstler mochte und mag andre Beweggründe haben. Der beginnende Reinhardt stürzt sich mit einer wahren Gier auf alle Stile und alle Gattungen aller Völker und aller Zeiten. Aber noch bevor die halbe Arbeit getan ist, gelangt Reinhardt vom Theater als Mittel zum Zweck — nämlich zu dem Zweck, die dramatische Weltliteratur ins Leben der Bühne umzusetzen — zum Theater an sich, zum Theater als Selbstzweck. Da steht er heute, ohne zu ahnen, daß er stagniert: daß auch in der sinnlichsten der Künste der Geist es ist, der sich den Körper baut; daß ohne diesen Geist der Körper keinen Saft, kein Rückgrat und selten Daseinsberechtigung hat. Reinhardt merkt nicht, daß wir seine Spielereien zur Genüge kennen, während unsrer großen Dramendichter Geist nicht zu erschöpfen ist. Der stört ihn, und so sucht er ihn zu meiden. Er überläßt seinem Kopisten diejenigen Werke, die ihm selbst im alten Sinne Material böten: Penthesilea, Zorn des Achilles, Feind und Bruder. Dagegen nimmt er für sich diejenigen Werke, von denen wenig Widerstand zu fürchten ist: Turandot, Jedermann, die Schöne Helena. Oder er besiegt den Widerstand (und schlägt zugleich das Werk tot): George Dandin. Die beiden Kostbarkeiten aus Tolstois Nachlaß, die allerdings geistige Entscheidungskämpfe mit unverbrauchter Kraft durchführen, verschmäht er leichten Herzens, und von Strindbergs ‚Totentanz‘ ist es seit Wegeners Genesung still geworden. Von Shakespeare wählt er in einem ausgiebigen Spieljahr keine einzige Tragödie, sondern: Viel Lärm um Nichts. Es wird an und für sich die stärkste Leistung der Saison. Aber das ist es ja eben! Wenn es so weiter geht, dann wird die ganze zweite Periode von Reinhardts Wirksamkeit nach Shakespeares Lustspiel genannt werden müssen.

Der Marmor / von Emanuel von Bodman

1

Du warst die Wächterin an meinen Toren,
Indes ich mit dem Marmor mich vermählte
Und streng dein Bildniß aus dem Steine schälte
Und meine Hände jenen Geist beschworen.

Ich glaubte einstens, als ich dich erwählte,
Du hättest für den Dienst dich selbst erkoren.
Nun sahest du vereinsamt und verloren,
Dein Finger ging, als ob er Stunden zählte.

Nun ich von ganzem Herzen dir zu geben,
Was ich nach Siegen unsrer Liebe zollte,
Aus meiner Türe trat, mit dir zu leben,

Warst du gegangen, die mir heimlich grollte.
Einsam muß ich vor meinem Block verbeben,
Mit dem ich doch der Liebe opfern wollte.

2

Das stumme Lied des Marmors

Ich bin sehr kühl, ich nähre mich vom Blut
Süßherber Frauenseelen, die mich speisen.
So kühl ich bin, ich muß die Liebe preisen
Und zittere dennoch nicht in ihrer Glut.

Ich bin sehr kühl und muß das Leben weisen,
Daß euch im nackten keuschen Leibe ruht.
Ich zeige Lust und Trauer, Kampf und Wut
Und fühle nichts in meinen Adern kreisen.

Ich ziehe warmes Blut in mich hinein.
Auch meinem Schöpfer bleiche ich die Wangen,
Wenn er mich formt, und fühle keine Pein.

Ich stille wie ein Weib ihm sein Verlangen.
Ich bin der kühle, kühle Marmorstein
Und schimmre, ist er in mir aufgegangen.

Von den Formen des japanischen Schauspiels / von Curt Glaser

Die Diskussionen über die Funktion des Schauspielers, die bei uns die merkwürdigsten Meinungsäußerungen gezeitigt haben, verraten weit über das Gebiet der Bühnenkunst hinaus eine für unsre Zeit besonders charakteristische Unsicherheit gegenüber den ästhetischen Kategorien. Die naturalistische Kunsttheorie, die das Prinzip der Illusion zum Kernpunkt eines ganzen ästhetischen Systems machen konnte, hat zu den eigenartigsten Verwechslungen von Natur und Kunstwerk führen müssen, und im Bereiche der Bühnenkunst im besonderen wurde es vielen Schauspielern letztes Ziel, durch Einflechten kleiner Züge des täglichen Lebens dem Zuschauer die völlige Illusion der Wirklichkeit zu vermitteln.

Man hat heut wohl eingesehen, daß man sich damit auf einem Abwege befand. Aber es ist nicht möglich, das in langer Entwicklung Gewordene aus theoretischer Erkenntnis von einem Tage zum andern in sein Gegenteil zu wandeln. Am wenigsten läßt sich durch den oft verhängnisvollen Versuch der Negation des gestern Gültigen die Position eines neuen Stiles zeugen. Denn dieser braucht bessere Fundamente, als sie die partielle Verneinung des letz Gewordenen zu geben vermöchte.

So mag der Hinweis auf eine von Grund auf anders geartete Bühne, auf eine Bühne, der niemals der Gedanke der Illusion auftauche, die immer eine Kunst der Formen darstellte, im gegenwärtigen Augenblick nicht ohne Nutzen sein, wenn auch an unmittelbar vorbildliche Wirkung der auf ganz anderer Grundlage erwachsenen japanischen Bühne, von der hier die Rede sein soll, nicht gedacht werden kann.

Es ist ein Grundirrtum der naturalistischen Ästhetik, daß möglichste Annäherung an ein Wirklichkeitsvorbild das letzte Ziel aller darstellenden Kunst sei, daß man an dem Grad der Naturnähe die Güte des Kunstwerks zu messen habe. Eine Form vielmehr tritt stellvertretend ein für das Wiederzugebende, eine Form, die ihrerseits erst geeignet ist, die Erinnerung an ein Wirkliches zu wecken, nicht aber das Dasein eines solchen vorzutäuschen.

So ist der japanische Schauspieler niemals dem Irrtum verfallen, daß er im Spiele wirklich der König zu sein habe, und wenn man so weit gegangen ist, zu behaupten, der Portraitmaler so gut wie der Schauspieler müsse der darzustellenden Persönlichkeit geistig zumindest gleichstehen, um sie zu begreifen und ihr Bild künstlerisch zu gestalten, so hat solch gefährliche Weisheit im Rahmen der japanischen Kunstübung nirgend Platz.

Der japanische Schauspieler spielt nicht seine Rolle in dem Sinne,

wie wir dieses Wort verstehen, sondern er stellt sie dar. Er ist nicht der Fürst, sondern er trägt die Maske des Fürsten. Im wörtlichen Sinne in dem Iyrischen Nô-Spiel, das die Gesichtsmaske verwendet, und das die einzige Stätte ist, an der man noch heutigen Tages gewisse Wirkungen der altattischen Bühne lebendig erfahren kann. Und im übertragenen Sinne auch auf der eigentlichen Schauspielbühne.

Der japanische Schauspieler schminkt sein Gesicht um zur Maske. Sucht der europäische Schauspieler das Vorbild zu seinem Lear auf der Straße, so stilisiert der japanische Schauspieler sein Gesicht um, je nachdem ob er eine Frauenrolle darzustellen hat oder einen edlen Helden oder den Bösewicht, gestaltet er seine Züge um in die traditionellen Formen derer der darzustellenden Figur. Aber wiederum nicht im Sinne der historischen Masken unsrer Schauspieler, die dem Zuschauer den wirklichen Julius Caesar vortäuschen wollen, sondern im Sinne der plastischen Maske, die diese Züge in eine neue Form der Sichtbarkeit, eben die bildkünstlerische, hinaushebt. Und innerhalb der Maske sind dem japanischen Schauspieler die Ausdrucksbewegungen gegeben, die mit der Maske durch Generationen ihm überliefert sind.

Der japanische Schauspieler kommt nicht auf den Gedanken, in seiner Mimik die Ausdrucksbewegungen des täglichen Lebens nachahmen zu wollen, und wenn auch sein Material, wie letzten Endes das aller bildenden Kunst, der Wirklichkeit entnommen ist, so geht die Absicht doch nicht darauf, mit Hilfe dieses Materials wiederum ein Wirkliches zu gestalten, vielmehr ein Kunstwerk zu formen. Wie die Maske nicht auf illusionäre Täuschung abzielt, sondern in großen Zügen ein Abbild des Wirklichen gestaltet, so arbeitet auch die japanische Mimik nicht mit der Nuance, sondern rechnet mit den besonderen Wirkungsbedingungen der Bühne und gestaltet in starken Kontrasten. Das, was dem Europäer leicht als Verzerrung und Grimasse erscheint, ist das adäquate Mittel dieser Kunst und macht eben den Stil einer Darstellung aus, die nicht durch Andeuten wirken will, durch Ahnenlassen und Verschweigen, wie Ibsens Dialog es tut, und wie der Schauspieler es tun muß, der diesen Dialog zu gestalten hat, sondern durch unmittelbar sprechende Mittel sinnfälliger Verdeutlichung, indem sie die feinen Züge menschlichen Innenlebens auf große Formen der Sichtbarkeit bringt.

Die berühmten Holzschnitte des Sharaku vermögen dem Europäer wenigstens eine Vorstellung dieser durchgebildeten Kunst der Mimik zu vermitteln, und wer in ihnen nur Uebertreibung und Karikatur sehen will, beweist damit, daß er niemals mit offenen Augen einer japanischen Schauspielaufführung beigewohnt hat.

Die Mimik ist nur eines der Elemente, in die sich das Ganze der Schauspielkunst auflösen läßt, und was für die Mimik gilt, das gilt gleichermaßen für jede andre Aeußerung der Kunst des japanischen

Schauspielers. So ist seine Sprache nicht die Sprache des gewöhnlichen Lebens. Der Theaterbesucher in Europa braucht ein Fernglas, um den Nuancen der Gebärdensprache auf der Bühne folgen zu können, und zuweilen möchte er sich ein Hörrohr wünschen, um ein Flüstern zu verstehen. Der japanische Schauspieler flüstert nicht, sondern er stellt ein Flüstern stimmlich dar, er schreit nicht, sondern er gibt die höchste Steigerung innerhalb der Tonkala, die ihm die Bühnenstimme erlaubt. Er denkt so wenig daran, mit seiner Kehle den Todeschrei eines verwundeten Menschen hervorzubringen, wie ein Maler daran denken könnte, einen Sonnenstrahl von seiner Leinwand ausgehen zu lassen, sondern innerhalb seiner Tonkala erzeugt er Wirkungen, die denen einer entsprechenden Wirklichkeit analog sind.

So ähnelt die Bühnensprache in gewisser Hinsicht unserm Gesang, indem sie mit ihm die Naturfremdheit und starke Gebundenheit, die Regelmäßigkeit der Tonfolgen gemein hat. Und wie die Sprachform des Schauspielers unserem Gesang vergleichbar ist, ohne daß man doch an die spezifischen Eigenheiten der europäischen Gesangstechnik denken dürfte, so mag man die Körperbewegungen des japanischen Schauspielers unserm Tanze vergleichen, ohne darum doch an unsre Tanzformen im einzelnen denken zu sollen. Wie im strengen Tanze bei uns, so ist keine Bewegung der Bühne in Japan dem Zufall anheimgegeben, eine jede durch strenge Bindung geregelt.

Das Nô-Spiel, das als die gebundenste Form der Bühne den Europäer unmittelbar an seinen Tanz erinnern kann und darum oft, aber sehr irrtümlich als Nô-Tanz bezeichnet wird, hat für das einfache Schreiten selbst eine besondere Form ausgebildet. Der Fuß hebt sich zuerst auf seine Spitze, gleitet dann flach am Boden hin, um mit Hebung und folgender Senkung des Vorderfußes den Schritt zu beendigen. Die Bewegungen der Schauspielbühne haben nicht diesen Grad der Gebundenheit, aber auch hier handelt es sich viel mehr um ein Rhythmisieren und Formen als um ein scheinbar natürliches Handeln und Agieren. So vollzieht sich der Uebergang von der Bühnenhandlung zu eigentlichen Tänzen ganz natürlich. Der Tanz ist nicht eine Einlage, sondern ein Teil der Handlung selbst, oft ein Ausklingen der Handlung, wie insbesondere zuweilen der dramatische Abgang zu einem kunstvollen Tanze auf dem Blumenwege sich gestaltet.

Die Gebundenheit der Formen ist es, die auf den europäischen Besucher der japanischen Bühne den stärksten Eindruck ausübt, die meisten allerdings rasch abstößt, dem, der tiefer zu blicken vermag, aber zum unvergeßlichen Erlebnis werden muß. Nichts ist hier Willkür. Der Dichter liefert nicht seinen Dialog, mit nur ein paar dürftigen Bühnenanmerkungen versehen, an Schauspieler und Regisseur aus, sondern mit dem Drama bleibt in den Schauspielerfamilien durch Generationen die ursprüngliche Tradition der Darstellung lebendig, in

festen Formen gebunden, wie bei uns die in Noten aufgezeichneten Töne der Musik und Schritte des Tanzes.

Die reinlichen Scheidungen der Bühnenkunst in Ballett, Oper, Schauspiel, die den Grad formalen Gebundenheit entspricht, haben sich in Japan nicht vollzogen; die Grenzen verwischen sich zwischen dem pantomimischen Tanze, dem Iyrischen Nô-Spiel und dem eigentlichen Drama, die wohl einigermassen unsern drei Bühnenformen entsprechen, aber nicht durch feste Grenzlinien voneinander getrennt sind. Der begleitenden Musik fällt im Nô-Spiel die größere Rolle zu, aber auch im Schauspiel fehlt sie nicht. Zumindest bleibt ein Sänger und ein begleitendes Instrument. Der Dichter spricht durch den Mund des Sängers unmittelbar zu seinem Publikum, und wenn auf der Puppenbühne der Sänger selbst den Text der Rollen zu sprechen hat, so ist auf der Schauspielbühne auch diese Gewohnheit nicht ganz verwischt, und zumal an Stellen äußerster Affekte agiert der Sänger zugleich mit für den Spieler, er lacht mit ihm und schluchzt für ihn. Und wieder ist dieses Lachen und Schluchzen aufgegangen in der Form des gebundenen Sanges.

In der Sprache unserer Bühnentechnik finden wir nur das Wort Chor für diesen Sänger, der mit dem Spieler des Shamisen, eines dreisaitigen, lautenartigen Musikinstrumentes, an der rechten Seite der Bühne auf einem kleinen Podium kniet. Das Wort ist vielleicht irreführend, aber als Ueberrest der größeren Sängergruppe der Nô-Bühne mag dieser Name auch dem einen Sänger bleiben, da er gewisse Funktionen erfüllt, die auf unserer Bühne dem Chor zufallen.

Der Wiederhall eines Ereignisses, eines Wortes in einer Volksmenge, der mit naturalistischen Mitteln niemals zu gestalten ist, wird in den begleitenden Worten des Sängers gegeben. Die japanische Bühne kennt Massenszenen so wenig wie irgend eine formal denkende Kunst sich mit ihnen abzufinden vermag. Wie Michelangelo's 'Badende Soldaten', die ein Heer darstellen, in Wahrheit so und so viele Einzelindividuen sind, wie Lionardo's 'Schlacht von Anghiari' nichts als eine im Kampf verschränkte Gruppe von Reitern, so sind die häufigen Kampfszenen der japanischen Bühne niemals darauf angelegt, die unmittelbare Illusion von Massen zu erzeugen, sondern es wird eine Reihe von Einzelkämpfen vorgeführt. Das Individuelle tritt stellvertretend ein für das Allgemeine.

Und dies ist der Grundcharakter aller formal denkenden Kunst, daß nicht unmittelbar nachgebildet wird, und das Ziel nicht möglichste Annäherung an das Naturvorbild ist, sondern daß stellvertretend eine Form eintritt für das Wiederzugebende. Und dies ist der Sinn der japanischen Bühne, daß nicht ein Naturabbild gegeben wird, dessen tieferen Sinn der Zuschauer zu erraten hat, sondern daß der Dichter hier zum Volke spricht, in starken Worten die großen Konflikte des

Daseins gestaltet und die Bühne ihnen Realität verleiht in den einfachen und passenden Formen, die das Leben nicht bildet, die nur die gestaltende Fähigkeit des Menschen in der Kunst erstehen zu lassen vermag.

Kunst-Scetch / von Julius Bab

Ich weiß, dieser Titel ist unaussprechlich — aber eben deshalb: denn die Sache ist auch unaussprechlich! „Schaurig, grausig, hundsgemein“ ist sie, um im wohlangebrachten Ton der Moritat zu reden. Scetch: das ist, medizinisch gesprochen, der Nervenschoc unter erschwerenden Umständen; dramatisch gesprochen, der fünfte Akt ohne Vorspiel; wirtschaftlich gesprochen, die Rache des Worts am Film, der erfolgreichere „Kientopp“. Und Scetch mit künstlerischen Mitteln — das heißt: Arsenik in Pistazieneis, Blausäure mit Schlagfahne, Strichnin in Champagnerfüllung. Kurz, es ist eigentlich der schlimmste aller denkbaren Fälle — aber interessant, höllisch interessant!

Also, ein Menschendarstellungskünstler, Poet und Mensch wie Friedrich Raupler, der vielleicht mehr als alle andern vor dem Verdacht sicher ist, den Unterschied zwischen Nervenschoc und künstlerischer Erschütterung zu verkennen, Friedrich Raupler rafft alles zusammen, was er in sich findet an ursprünglicher komödiantischer Brutalität, technischer Geschicklichkeit und höchst berechtigtem Willen, viel Geld zu verdienen, und schreibt mit großzügiger Gebärde einen „Scetch“. Mit erfreulichster sittlicher Offenheit: keine „tragische Groteske“, kein „Miniaturdrama“, keine „psychische Studie“, sondern offen und ehrlich einen „Scetch“: „Der Befehl“. In diesem kleinen Akt passiert durchaus nichts weiter, als daß der verschmähte Liebhaber dem Gatten den hypnotischen Befehl gibt, zu einer bestimmten Minute die innigst geliebte Gattin zu erstechen. Was auch prompt ausgeführt wird; worauf der Mann beim halben Erwachen aus der Hypnose den Hypnotiseur erwürgt und wahnsinnig wird. Weiter gar nichts. Die Szene spielt in einem großen Hotel, und der hypnotische Befehl muß beim Anschlagen des Gongs zum Diner ausgeführt werden. Ich kann dem geehrten Leser und der geschätzten Leserin versichern, daß in den zwanzig Minuten, die vom Erteilen des Befehls bis zum Anschlagen des Gongs verfließen, jeder Mann und jede Frau alle Nervenzustände, die jemals jemand gehabt hat, kriegen können, kriegen werden, kriegen müssen.

Das ist der Scetch. In gewöhnlichen Fällen wird so was für Kulturmenschen durch die groteske Primitivität des Dialogs und die schmierenhafte schauspielerische Ausführung unschädlich gemacht; es geht uns bei den schaurigsten Schauerfällen wie dem Mann, der seinen

Eindruck von „Tristan und Isolde“ dahin resümierte: „Nu — man lacht.“ Aber hier gab es nichts zu lachen, denn nun kam zum Scetch die Kunst. Zunächst wurden — in der Probeaufführung, die unlängst vor geladenem Publikum der Kammerspiele stattfand — diese drei Leute gespielt, als ob es richtige Menschen wären. Helene Fehdmer gab der Liebe, dem Stolz, der Angst dieser Frau ihre ganz lebendige Schönheit und Innigkeit, Eduard Rothhauser spielte den rachsüchtigen Hypnotiseur mit einer bemerkenswert innerlichen Energie des Tons, und Friedrich Kayßler bewies in der Rolle des unfreiwilligen Mörders, daß er doch nicht, wie man oft glauben möchte, lediglich durch sein Sein, sondern auch durch sein Können ein großer Schauspieler ist. Wie er die entsetzlichen zwanzig Minuten hindurch den Kampf seines eigentlichen Ichs mit dem fremden Willen des Hypnotiseurs in ihm spielte und dann in heulenden Tierlauten den ausbrechenden Wahnsinn machte, das war schon eine Leistung hohen Ranges. Und all dies wurde ermöglicht und wurde verstärkt durch einen lebendigen, intelligenten und geschmackvollen Dialog, der den eigentlichen psychologischen Vorgang in jenen zwanzig Minuten nicht nur geschieht, sondern geradezu interessant gestaltete.

Warum nun bei all diesen Qualitäten der Gesamteffekt so eminent unkünstlerisch bleibt, das ist das Interessante und dramaturgisch Beheerliche an der Sache. Einmal liegt es am Scetch. Das unglückliche Ende von Romeo und Julia ergreift uns ja nur deshalb mehr als eine beliebige Lokalnotiz über den schrecklichen Doppelselbstmord in der Krausenstraße, weil wir durch die Macht des Dichters vorher das Wesen dieser beiden Menschen erlebt haben, und erlebt haben, wie aus dem Wesen dieser beiden das Ende notwendig herantwächst. Eine Katastrophe, deren Opfer wir erst unmittelbar vor ihrem Ende kennen lernen, kann auf keine Weise einen menschlich repräsentativen, symbolhaltigen, künstlerischen Charakter erlangen. Für den Dichter ist der Schluß nur als eine Konsequenz aus den Gestalten gegeben; das Zeichen des kitschigen Dramatikers, des Bühnenerschütterers, ist es in jedem Fall, daß ihn nur die knallende Katastrophe interessiert, daß er alles nur um dieses Endeffektes willen erschafft. Und der Scetch ist eine so reine, so ideale Form des dramatischen Kitsches in diesem Sinne, daß er beinahe schon wieder etwas Monumentales bekommt. Und zum zweiten liegt es an der Hypnose. Sie ist geradezu eine antidramatische Erfindung und höchstens (wie bei Schnitzler) zu ironischen Spielereien gut. Im Ernstfall schaltet sie gerade das aus, was dramatisch interessiert: den menschlichen Willen, der aus den Charakteren kommt und die Handlungen erzielt. Der Mord in der Hypnose ist ein Unglücksfall, genau so undramatisch wie der Ziegelstein, der einem bedauernswerten Passanten auf den Kopf fällt. Nun gibt es aber bekanntlich auch eine sogenannte Schicksalstragödie. Sie

schaltet den menschlichen Willen prinzipiell aus und scheint mir deshalb die reichste Erfüllung der dramatischen Form, wie wir sie seit Shakespeare kennen, nicht geben zu können. In ihrer äußerlichsten Form als Episode in der Geschichte des deutschen Dramas, bei den Müllner, Houwald, Zacharias Werner, haben ihre Schauerprodukte denn auch eine unverkennbare Familienähnlichkeit mit dem Scetch — für dessen blindwütende Plöblichkeit wiederum der unberechenbare Schicksalsüberfall durch Hypnose ein allerdings höchst organisches Motiv ist. Aber anderseits kann man doch nicht weglegen, daß von den Griechen bis zu Maeterlinck in szenischer Form Dichtungen echter Art geschaffen worden sind, die die völlige Ohnmacht des menschlichen Willens zum ausgesprochenen Thema haben. Der Unterschied liegt nur darin, daß hinter diesen Werken eine Weltanschauung steht, die mit der Aufhebung des Willens grimmigen Ernst macht, während im Hypnose-Scetch zur Erreichung des Nervenhocks der Wille nur auf der einen Seite, beim Hypnotisierten, ausgeschaltet wird, auf der andern aber, beim Hypnotiseur in ganz besonderer Stärke vorausgesetzt wird! Das ist die geistige Unreinlichkeit des Motivs: der menschliche Wille wird nicht prinzipiell geleugnet, sondern partiell verraten; der Verlust der menschlichen Freiheit ist in solchem Falle also kein tragisch allgemeines Schicksal, sondern eine peinliche Ausnahme. Nicht Götter triumphieren über Menschen — Menschen werden teils zu Göttern, teils zu Sklaven. Und darin liegt für mein Gefühl eben so sehr das Unfittliche wie das Unkünstlerische der Hypnose — und die doppelte Unmöglichkeit eines Hypnose-Scetchs.

Es muß aber ausdrücklich bemerkt werden, daß diese ernsthaften aesthetischen Erwägungen ein freies Vergnügen des Betrachters sind. Die Kappelerische Aufführung zwingt an sich durchaus zu keiner aesthetischen Abwehr, weil sie in keinem Augenblick einen künstlerischen Rang ambitioniert hat, den sie nicht besitzt. Im Gegenteil: was gegen dieses brillant aufgelegte Bühnengeschäft noch eingewandt werden kann, stammt aus künstlerischen Qualitäten, die bei der Ankündigung eines Scetchs eben nicht geboten sind. Es war aber wohl nicht zu vermeiden, daß (vom Schauspielerischen ganz abgesehen) sich schon in den Text menschliche Schönheiten schlichen, um die es einem in diesem Zusammenhang direkt leid tun kann. Wenn die Frau dem entfesselten Liebhaber sagt: „Sie sind doch ein gebildeter Mensch, Sie mußten doch sehen, wer wir sind!“, so liegt in dieser phrasenlos starken Inanspruchnahme eines seelischen Ranges eine Vornehmheit, wie sie so echt und tief nicht viele unter den deutschen Bühnenschreibern von heute besitzen. Ich glaube, solche Schönheiten werden eine ganze Zahl aus dem Text herausgestrichen werden müssen, wenn der Scetch auf dem Varietee, für das er bestimmt ist, den ungeheuern Erfolg haben soll, der ihm durch seine übrigen Eigenschaften verbürgt scheint.

Der Mensch nach 1900 / von Egon Friedell

Ein stark gekürztes Kapitel aus dem (nächstens bei E. Fischer erscheinenden) Buche 'Ecce poeta', das eine Charakteristik des heutigen Geistes zu geben versucht und in eine Monographie über Peter Altenberg mündet.

In welcher Luft leben wir?

Offenbar in einer dünneren, reineren, trockeneren, kälteren, mit einem Wort: in einer höheren.

Es gab ein Mittelalter: da waren wir Troglodyten. Es gab eine Aufklärung: da lebten wir auf dem platten Lande. Nun sind wir im Begriff, in eine hellere und höhere Schicht emporzusteigen. Aber wir sind ihr noch nicht recht angepasst, unser Atem geht kurz und stoßweise; unsre Augen sind an das schärfere Licht noch nicht gewöhnt. Man nennt uns deshalb defakent.

Darauf ist nicht das Geringste zu entgegnen. Denn in der Tat: alles Werden ist defakent. Die ganze Natur im Frühling hat etwas Neurasthenisches. Der Chinese ist weniger defakent als der Europäer. Poe, Nietzsche, Maupassant, van Gogh wurden irrsinnig, während mein Portier vor einem solchen Schicksal so gut wie geschützt ist.

Immer, wo sich Neues bildet, ist 'Schwäche', Krankheit, Defakenz. Die Eidechse, die ihren Schwanz reorganisiert, ist nicht auf der Höhe, der Rekonvaleszent ist schlaffüchtig, der Pithecanthropus war sicher ein Defakent. Also: wir sind es auch.

Unser Zustand ist eine Art Uebergang vom Perfektum ins Futurum, er ist aber kein Präsens: wir sind nicht, wir sind im Begriffe zu sein. Dies ist unsre gegenwärtige Lage. Wir leben in einem tempus incohativum.

Die drei Etappen

Um über den Menschen von heute: den incohativen Menschen, den nervösen, den defakenten, den impressionistischen Menschen — man kann ihn beliebig so oder so nennen, denn alle diese Prädikate sind Wechselbegriffe — einige Klarheit zu gewinnen, müssen wir einen Blick in sein Perfektum tun; wir müssen in aller Kürze die 'Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts' betrachten. Man erschrecke nicht: es soll hier nicht von den Freiheitskriegen oder von Hegel die Rede sein, sondern bloß von dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts; auf dieses aber müssen wir einen flüchtigen Blick werfen, denn in dieser Zeitspanne hat sich der heutige Mensch entwickelt. Und zwar in drei Etappen; wir bezeichnen sie mit den Schlagworten: Bourgeoisie; Naturalismus; Fin de siècle.

Bourgeoisie

Die erste Etappe hat ihren Ausgangspunkt im deutsch-französischen Krieg; sie nimmt ihren Anfang mit den Siebzigerjahren und

endet mit den Achtzigerjahren. Damals betrat in Deutschland zum ersten Mal der Bürger als Hauptperson, als Titelheld die Bühne des öffentlichen Lebens. Es war die Zeit der Gründerkultur, der Philisterdiktatur und der Aristokratie des Geldes. Eine höchst sonderbare Zeit.

Betreten wir die Innenräume eines mit solidem Wohlstand gesegneten Hauses der Siebziger- oder Achtzigerjahre. Wir bemerken dreierlei. Zunächst ein völliges Durcheinander aller möglichen Stile, eine absolute Barbarei der Geschmacksmischungen. Die Teppiche sind aus Persien, die Kissen aus dem achtzehnten Jahrhundert, der Salon ist in Empire, das Speisezimmer in Renaissance, das Schlafzimmer in Gotik. Dabei macht sich eine Bevorzugung aller Vielsfarbigkeit und Vielsförmigkeit geltend. Je gewundener, verschnörkelter, arabischer die Formen, je geschедter, greller, indianermäßiger die Farben sind, desto beliebter sind sie: am liebsten hätte man das ganze Spektrum beisammen.

Wir bemerken, zweitens, eine entsetzliche Ueberstopfung, Ueberladung, Vollräumung, Uebermöblierung, und zwar vorwiegend mit allerlei Kleinram, mit Niaisereien. Das sind keine Wohnräume, sondern Leihhäuser und Antiquitätenläden. Endlich, drittens, beobachten wir einen völligen Mangel an Sinn für Nützlichkeit, für Zweck. Das ist vielmehr: Schaustellung, Parade, Ornament. Wir sehen zu unserm Erstaunen, daß der bestgelegene, wohnlichste und lustigste Raum des Hauses, welcher 'gute Stube' genannt wird, überhaupt gar keinem Wohnzweck dient, sondern nur zum Herzeigen für Fremde vorhanden ist; wir erblicken eine Reihe von Dingen, die trotz ihrer Kostspieligkeit keineswegs dem Komfort dienen: Portieren aus schweren, unpraktischen Stoffen wie Ripps, Plüsch, Samt, die auffallen und auffallen wollen, denn sie sind zu nichts anderm da; Wagenscheiben und Glasmalereien, sogenannte 'Diaphanien', die das Licht abhalten, aber etwas vorstellen; Handtücher, mit denen man sich nicht abtrocknen kann, auf die aber der 'Trompeter von Säckingen' gestickt ist; Seidenmöbel, die den größten Teil des Jahres mit häßlichen, pauen Ueberzügen bedeckt sind; dünnbeinige Etageren, die immer wackeln und mit permanent umfallenden Ueberflüssigkeiten vollgestellt sind; Schränke mit geblühten Decken, die das Zumachen der Tadel verhindern; Riesenprachtwerke, die man unmöglich lesen kann, weil einem nach fünf Minuten die Hand einschläft, und nicht einmal lesen möchte, weil sie illustriert sind; und als Krönung und Symbol des Ganzen das Makartbukett, eine vollendete Abscheulichkeit und zugleich das idealste Staubreservoir, das man sich denken kann. Kurz: lauter Dinge zum Staatmachen, aber keineswegs geeignet, den Bewohnern das Leben zu erleichtern.

Ins Psychologische umgerechnet bedeutet dies dreierlei. Zunächst

ist die Stillosigkeit, so oft sie auftritt, ein Zug, der mit Bestimmtheit darauf schließen läßt, daß wir es mit Epigonen zu tun haben. Dies ist keine Besonderheit gerade jener Zeit, es ist ein genereller Zug aller Uebergangszeitalter. Zweitens: jener tüftelige, mikrophile Zug, der sich in der Tendenz zur Ueberladung und zum Kleinfram ausprägt, verrät Erfahrungheit, Unfähigkeit zur Synthese, Labilität des inneren und äußeren Menschen. Der Gang zur Misserie und zum Zubiel ist ein Charakteristikum aller Menschen, die nicht konsolidiert sind. Das dritte endlich: der mangelnde Sinn fürs Praktische und die Vorliebe für repräsentativen Talmi deutet auf Unsachlichkeit und Unaufrichtigkeit. Diese ist überhaupt einer der hervorragendsten Züge jener Zeit: es ist vielleicht niemals mehr gelogen und naiver gelogen worden als damals. Die ganze Auffassung des Lebens in Kunst, Politik, Erotik, Naturbetrachtung als gestellte Idylle ist niemals konsequenter durchgeführt worden, und dies ist um so bemerkenswerter, als gerade das damalige Leben mit seinen neu entfesselten Leidenschaften des Erwerbsbetriebes dem aufß äußerste widersprach.

Naturalismus

Alle Züge, die das Wesen dieser Zwischenperiode ausmachten, können wir auch in einem zusammenfassen: Lust am Unechten. Und nun kam um die Wende der Achtzigerjahre im Naturalismus jener bekannte Rückschlag, bemerkenswert vor allem durch die seltene Behemenz, mit der er erfolgte, in der die ganzen unterirdischen reaktiven Energien von zwei Jahrzehnten zusammengeballt waren. Um 1890 kam eine wilde, jugendliche, neuerungssüchtige Jakobinerliteratur auf, die in ihrer Bekämpfung alles Akademischen und Klassischen, aller Scholastik und Begriffsromantik und aller idealistischen Staffage — allerdings in sehr verkleinertem Maßstabe — an die Sturm- und Drangbewegung erinnerte. Die Natur, die sich immer nur eine Zeitlang ihre Rechte schmälern läßt, trat wieder in ihre Herrschaft ein, ein wilder Heißhunger nach Realität brach hervor und wurde die Signatur der Zeit. Und wiederum, wie schon so oft, glaubte die junge Generation, sie hätte die Natur zum ersten Mal entdeckt. Diese ganze Gegenbewegung ist wegen ihrer elementaren Heftigkeit sehr überschätzt worden, sie war viel mehr eine Restauration, eine Wiederherstellung der vernünftigen und gesunden Kunstprinzipien als eine Revolution, sie war ein bloßer Gegenstoß, der seine lebendige Energie viel weniger aus sich selbst als aus der Kraft des Zusammenstoßes zog; aber sie hat sehr reinigend gewirkt; sie hat vor allem wegeräumt, Platz gemacht. Der Naturalismus nahm übrigens von der schönen Literatur nur seinen Ausgang; er ergriff allmählich alle Gebiete und kam bald sämtlichen Künsten und Wissenschaften zugute: der Naturbetrachtung, der Psychologie, der Rechtspflege, der Politik, dem

Wirtschaftsleben, der Architektur, den Gesellschaftsformen, und drückte der ganzen öffentlichen Physiognomie seinen Stempel auf: die zunehmende Vernatürlichung des europäischen Menschen hat in der Tat von jenem Zeitpunkt an mit voller Entschiedenheit eingesetzt.

Fin de siècle

Die dritte Etappe, die etwa das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts umfaßt, hat — vermutlich von einem Parfümfabrikanten — den Namen Fin de siècle erhalten. Um es kurz zu sagen: die geistige Verfassung des Fin de siècle bedeutet den endgültigen Sieg des Impressionismus; aber Sieg im Sinne einer Besiegung, einer völligen Ueberwältigung. Die neuen Vorstellungsmassen hatten nun endlich vom Menschen so vollständig Besitz ergriffen, sie drangen mit solcher Energie und in solcher Fülle auf ihn ein, daß sie ihn gänzlich überfluteten. Die gesteigerte Impressionabilität, hervorgerufen eben durch jene Uebermenge der Reize, wird zur Unfähigkeit, etwas anderes zu tun als zu perzipieren. Es wird nur noch perzipiert: die Reaktionsfähigkeit erlischt. Der Mensch vermag die Erfahrung nicht mehr als Einheit zu konzipieren. Im Strom des Bewußtseins tauchen die Eindrücke auf wie vereinzelt Wellen, tauchen auf, gehen unter. Der Impressionismus wird Selbstzweck.

Zugleich treten Lähmungserscheinungen auf. „Niemand“, sagt Grillparzer, „ist so in Gefahr, stumpf zu werden als der höchst Reizbare.“ Es ist, als ob er damit jene Zeit vorausgeahnt hätte. In der Tat: Stumpfheit und höchste Reizbarkeit sind ihre Generalzustände, halten sich die Wage. Es ist die Zeit der Willenshemmungen, Abulien, zugleich der Neurasthenien, Psychosen: es ist der Krisiszustand des modernen Geistes, wie jede Krisis charakterisiert durch Erschöpfungszustände, Neurosen, Fiebererscheinungen.

Der Grundzug ist die fast pathologische Verinnerlichung des Menschen. Es ist der Zustand aller echten Werbezeiten, der Schwangerschaftszeiten der Geschichte: denken wir an das Zeitalter der Empfindsamkeit und an die deutsche Spätromantik. Die Innenwelt überwuchert gewissermaßen die Außenwelt, zieht sie in sich hinein, löscht sie aus. Man kann das ganze Jahrhundert bis dahin das expressionistische nennen. Es ist eine Zeit der Ueberschätzung der Innenwelt, gleich der Wertherzeit, und der Ueberschätzung der Außenwelt, gleich der Fichtezeit, eine Zeit des Psychomonismus. Wahr ist nur das Leben der Seele, Handlungen sind unprägnant, zufällig, Kompromisse mit fremden Faktoren; bestenfalls eine mittlere Proportionale zwischen Innenwelt und Außenwelt. Es gibt nur eine Realität: die Seele.

Eine derartige Weltanschauung muß jedoch notwendig zum Skeptizismus und weiterhin zum Indifferentismus führen. Denn so sicher

die Geringschätzung positiver Handlungen mit steigender Vergeistigung des Menschen sich vergrößern muß, so sicher ist dennoch ein handlungsreiches Leben, die *vita activa* für die geistige Gesundheit des Menschengeschlechts unerläßlich, nicht wegen der Resultate, sondern wegen des Prozesses, in dem die Tat wird, wegen ihrer Bedeutung für den geistigen und sozialen Stoffwechsel. Wenn man erkannt hat, daß ein Mensch, der seinen höchsten Ehrgeiz darein setzt, den Großglockner bestiegen zu haben, ein Narr ist, so hat man damit noch lange nicht erkannt, daß jeder Mensch, der den Großglockner besteigt, ein Narr ist.

Es ist der Mensch der interessanten Degenerescenz, der nunmehr die Bühne betritt; der unausgeglichene Zwischenmensch, der den Prolog der kommenden Kultur spricht; der typische *maléquilibré* aus seelischer Ueberfülle, der Mensch der überwiegenden Intellektualität, in dem Kopf und Herz noch keine organische Synthese gebildet haben, der Uebergangsmensch, der überreif ist aus Unfertigkeit, der probitorische Mensch, der aus Surrogaten: Verstand, Fleiß, Wissen aufgebaut ist; im Grunde die Erscheinung gewordene pure, kalte, sterile Intelligenz, die niemals an sich und ihren Problemen wirklich gelitten hat, sondern sich immer über sich selbst stellt, was aber nicht Superiorität, sondern Inferiorität bedeutet.

Diese Zeit war dekadent; denn sie besaß kein Herz.

(Schluß folgt)

Die Generalprobe / von Henri Falt

Die Entreetür schlug so laut zu, daß Juliette in ihrem Zimmer zusammenzuckte. Paul trat ein und setzte sich, stumm, wütend, mit gekreuzten Armen, eingekniffener Nase und düsterem Blick. Und da seine Frau erschreckt in ihn drang, stieß er hervor:

„Was los ist? Mein Stück steht auf der Rippe. Girot-Derville gibt seine Rolle ab.“

„Wie?“

„Ich bin in Grassadieu's Zimmer. Girot tritt ein und sagt kalt, in seinem unverschämt näselnden Ton: ‚Die Rolle liegt mir nicht. Ich kann sie nicht mitempfinden. Ich werde sie im Interesse des Autors nicht spielen.‘ Da hast du's. Mein Stück war für Girot geschrieben, und Grassadieu wird nun ein andres herausbringen.“

„Armer Paulus!“

Sie hatte zärtlich seine Hand gefaßt. Schon seit ihrer Kindheit kannten sie sich und hatten sich dann infolge ihrer langen gegenseitigen Zuneigung geheiratet. Dennoch war die Ehe nicht glücklich, da Paul mit seinen fünfunddreißig Jahren noch immer nicht die Stellung erlangt hatte, deren er sich für würdig hielt. Bleich, mager, nervös, von dem Wunsch verzehrt, etwas zu erreichen, ärgerlich über das rasch er-

worbene Vermögen verdienstloser Kollegen und verzweifelt darüber, in Entbehrungen leben zu müssen, wartete er in fieberhafter Erregung, daß die Reihe an ihn käme. Endlich war er nun so weit, sein Stück „Der Othlon“ auf einer großen Bühne angenommen und ausgeteilt zu sehen — und nun sollte seine ganze Hoffnung durch die „Laune eines Komödianten“ ins Wasser fallen . . . Gereizt begann er von neuem:

„Uebrigens bist du schuld daran. In allen Ehen ist die Frau die Genossin, die Mitarbeiterin ihres Mannes. Sie macht und empfängt Besuche, knüpft Verbindungen an. Du aber fliehst die Leute, verbirgst dich. Du kannst überzeugt sein, daß hinter Girod die kleine Talandier steckt, die Tees veranstaltet, ihm schmeichelt, sich überall sehen läßt. Willst du eine Wette eingehen, daß jetzt eine Zote von Talandier gespielt werden wird?“

Juliette wollte antworten. Doch sie schwieg: ihr war soeben manches klar geworden.

Girod-Derville war der große Schauspieler des Tages. Mit seinen fünfzig Jahren, seiner unaufdringlichen Eleganz, seinen noch sehr dichten, sehr braunen Haaren, stellte er im Theater den erfahrenen Liebhaber dar, dessen fester Wille die Betrüger entlarvt, die Bösewichte demütigt, junge Frauen und selbst kleine unentschlossene, unwissende Mädchen bezaubert, welchen die Liebhaber ihres Alters mißfallen. Er wollte diesen Helden auch im Leben spielen. Juliette mit ihrer biegsamen, zarten Figur, mit den schweren blonden Haaren und den tiefen, dunkelblauen Augen hatte ihm gefallen. Er hatte sich ihr, in der Hoffnung auf einen leichten Sieg, sofort erklärt. Sie widerstand ihm. Erstaunt und dann verlezt rächte er sich mit der Ablehnung der Rolle.

Paul Autier erhob sich: „Mir brennt der Kopf, ich gehe noch aus.“

Sie blieb nachdenklich und allein zurück. Dann nickte sie langsam, wie zu einem Entschluß gekommen, mit dem Kopfe.

* * *

Zwei Tage später erhielt der verstimnte Autor ein dienstliches Briefchen: die Proben zu seinem Stück seien angelegt. Strahlend, den Brief schwingend, lief er zu seiner Frau: „Er hat der schönen Rolle schließlich doch nicht widerstehen können!“

Sie verzog das Gesicht zu einem Lächeln, dessen Bitterkeit er, in seiner Freude, nicht bemerkte.

Der Abend der Generalprobe kam heran. Sehr bewegt, ganz einig, begaben Paul und Juliette sich zusammen ins Theater.

Nachdem Autier seine Frau in eine Proszeniumsloge geleitet, lief er auf die Bühne. Dort herrschte die größte Unordnung. Der Maschinenmeister schrie aus Leibeskräften. Der Autor irrte umher und begann vage Zwiegespräche mit dem schlaffen Regisseur. Grassadien

trippelte hin und her. Der Groom nahte, die Garderobiere. Autier bot dem diensthabenden Feuerwehrmann eine gute Zigarre an, „für später“. Mittlerweile füllte sich das Theater. Autier unterschied durch das Loch des Vorhangs die Gesichter der meisten großen Kritiker: ihr Einfluß strahlte von ihrer ganzen Person wieder. Sie schritten an einer Wellenbewegung von Verneigungen vorüber, die sie wohlwollend erwiderten. Junge Schauspieler riefen durch eine Handbewegung ihre kleinen Gefährtinnen herbei. Berühmte, geschminkte, mit Perlen übersäte Schauspielerinnen nahmen unter der Vormundschaft ernster, reifer Herren in den Logen Platz. Unruhige Autoren hielten in der Nähe der Türen Rat ab. Hübsche, dekorierte Damen lachten Gruppen von Zylindern zu, die auf den Köpfen eleganter junger Männer saßen. Und wie immer bewegten sich auf den guten Plätzen unbekannte Frisuren, leuchteten namenlose Hemdbrüste.

Jetzt war der ganze sumrende Saal überfüllt. Das Zeichen zum Anfang gebot Stillschweigen. Die Generalprobe des ‚Othlon‘ begann.

Autier, den die Aufregung schlapp machte, setzte sich in die kleine Loge des Regisseurs, von der aus er das Publikum durch das vergitterte Fenster beobachtete. Der klare Aufbau fand Anerkennung. Eine kleine episodische Rolle und ein noch nicht dagewesenes Requisit, eine Klavier-Bibliothek, amüsierten. Die Stimmung war günstig. Man plauderte sehr lebhaft nach dem ersten Fallen des Vorhangs.

Der Autor verließ seine Loge, traf Grassadieu, dessen Trippeln ihm den Eindruck von Zufriedenheit machte, und Giro, der ihm im Vorübergehen zurief: „Die Sache macht sich!“ Mit einem Gefühl größerer Sicherheit betrat er den Zuschauerraum und suchte seine Frau auf. Er konnte drei Händedrücker, zwei „Ausgezeichnet“, einem „Wundervoll“ nicht ausweichen. Trotzdem fragte er Juliette voll Angst:

„Was sagen die Leute?“

„Ich weiß es nicht. Ich bleibe im Hintergrund der Loge.“

„Du könntest dich auch wohl sehen lassen.“

„Ich habe keine Lust dazu. . . . Ich habe Kopfschmerzen.“

Unfreundlich verließ er sie, trat in die Kulissen zurück und beobachtete von neuem das Publikum, dieses Ganz-Paris, das an einem Abend Namen schafft und auslöscht, das sich aber in diesem Augenblick recht wenig um seine Mission zu kümmern schien. Augenscheinlich sprachen diese Leute untereinander von allem, nur nicht von dem Stück. Ein einsamer Kritiker gähnte. Und wieder wurde Autier fürchterlich unruhig.

Diesmal war seine Unruhe gerechtfertigt: der zweite Akt fiel glatt ab. Die Zuschauer zeigten eine immer zunehmende Zerstreuung. . . . Die Köpfe neigten sich einander zu, Gesichter sanken schwer herab, Oberkörper wandten sich um, man richtete die Operngläser aufeinander, und schließlich verbreitete sich Husten, der verhängnisvolle

Husten. Girot schien übrigens einen seiner schlechten Abende zu haben. Am Ende des Aktes bewegten sich einige behandschuhte Hände, leicht, aus Höflichkeit. Es gab einen einzigen Hervorruf.

Man pflegt dem Autor jedes dreiaktigen Stückes nach Schluß des zweiten Aktes zu gratulieren. An eine Wand gelehnt, die er sich wohl gewünscht hätte, hielt Autier den Gratulationen stand: „Doch, doch es ist sehr gut, ich versichere Sie.“ „Ein oder zwei kleine Aenderungen in jeder Szene, und alles ist in Ordnung.“ Er verzog sein Gesicht zum Lächeln bei den harten Blicken schöntuerischer Masken, die ihre grausame Heiterkeit nur schlecht verbargen. Er folgte mit zuckendem Auge sich fröhlich fortbewegenden Rücken und verliebte sich in einen Unbekannten, der ihm ernst, schweigend und kräftig die Hand drückte. Juliette kam nicht. Er wagte nicht, in den Saal zurückzukehren.

Der hin- und hertrippelnde Grassadieu schien ihn nicht mehr zu sehen, und das Personal tat wie der Chef. Schon kam Autier sich wie ein Fremder, fast wie ein Eindringling in dem Theater vor. Verstört stieg er in Girots Garderobe hinauf, des Einzigen, der ihn nicht verleugnet hatte, und sank dort auf einen Sitz nieder. Der Schauspieler polierte sich die Nägel. Er begnügte sich damit, ihm wie zum Troste zu sagen: „Sie sind heute rechte Kamele.“ Eine Glocke ertönte. Girot erklärte kurz: „Ich verlasse Sie jetzt.“

Pfeifend schritt er hinaus, und Autier blieb allein in der Garderobe zurück.

Nervös suchte er mit seinem Stock in der Luft herum. Dadurch löste er eine mit Stednadeln an der Wand befestigte Photographie. Gleichzeitig fiel ein Brief zur Erde, der zwischen das Bild und die Wand geschoben war. Er hob die Photographie und den Brief auf und suchte zusammen. Der Umschlag trug die Handschrift Juliettes! Zitternd las er In diesem am Abend vorher geschriebenen Billett benachrichtigte seine Frau Girot, daß sie ihn am Nachmittag besuchen werde, und der anscheinend sehr befriedigte Schauspieler hatte einen rohen, vielsagenden Satz unter das Briefchen gekritzelt Autier war einer Ohnmacht nahe.

. Juliette! Girot! Welch eine Infamie! Lasterhaft wie alle Frauen hatte sie sich diesem gewerbsmäßigen Verführer anbieten wollen! Oder fühlte sich wenigstens in ihrer Eitelkeit sehr geschmeichelt, seine Eier erregt zu haben. Und doch, nein Es war unmöglich. Nichts zog sie zu diesem Manne hin! Aber er sieht die matten Blicke, die müden Bewegungen, die sie erheuchelt — erheuchelt, sobald er von dem Schauspieler spricht Und schließlich: warum bestand sie heute abend darauf, sich entfernt zu halten — was er für Kälte genommen und was doch weit eher das böse Gewissen war? Mit gebeugtem Rücken und gesenktem Kopf brütete er vor sich hin Und plötzlich hatte er die Gewißheit, die Gewißheit des schändlichen,

von dem Schauspieler vorgeschlagenen und von seiner Frau erduldeten Handels. Wenigstens konnte die Absicht sie entschuldigen. Aber der andre, Girot, welcher ein Halunke! Welche ein doppelter Lump, ohne moralisches und ohne künstlerisches Gewissen! Denn, nachdem er sein Ziel erreicht, „verzapfte“ er ganz kalt seine Rolle. Sein Ruf war so groß, daß er nichts auf's Spiel setzte, und der Mißerfolg nur an dem Verfasser hängen blieb Welche ein Elender! Es war zu viel: so viel Schande mußte sofort abgewaschen werden! Autier sprang auf und atmete tief. O, er stand jetzt auf festem Boden: er piffte auf die Kritiken, auf dieses Ganz-Paris, auf seine Kollegen und auf sein Stück! Wie klein war das alles im Vergleich zur Ehre! Er war nur noch der betrogene Gatte, der sich anschickt, den Verräter zu bestrafen. Er steckte den Brief in seine Tasche, stieg mit erhobenem Stod die Treppe hinunter und wandte sich der Bühne zu Aber er mußte das Ende dieses hinsterbenden Aktes abwarten, um dem Halunken die nachhaltigste öffentliche Züchtigung zuteil werden zu lassen. Und er stellte sich an die Türe, durch welche der Lump herauskommen sollte.

Plötzlich wankte er vor Ueberraschung: man klatschte Beifall! Girot schmetterte seine große Rede herunter Und die Rede zündete! Der mutige Künstler hämmerte die Silben, ließ seine schöne Stimme tönen Hinter der Türe sauchte Autier, ganz Ohr, halblaut die gräßlichsten Beleidigungen an die Adresse des Schauspielers . . . In wirrem Durcheinander spürte er in sich: Haß, Ekel, Hoffnung und Bewunderung . . . Und in der Tat war Girots Leistung wunderbar, vollendet, erhaben. Deutlich hörte der Autor das verzückte Murmeln des Publikums . . . Energisch versuchte er seinen Stod zu umspannen. Aber im selben Augenblick zuckte er zusammen: die Beifallsrufe wurden zum Donnergetöse. Der Schlußakt hatte die Zuschauer vollkommen in Bann geschlagen. Girot sprach die letzten Worte des Stückes. Raum hatte er geendet, da ertönten von neuem Applausfalten und Bravoschreie. Der Vorhang mußte siebenmal emporgezogen werden. Jedesmal trat Girot hervor und dankte befriedigt, huldvoll, in edler Haltung . . .

Plötzlich verdoppelten die Ovationen sich. Bei den Rufen: „Autor! Autor!“ fiel Grassadieu seinem Autier weinend um den Hals. Juliette erschien, halb ohnmächtig. Freunde drangen plötzlich in die Kulissen, stießen, schleppten den Autor auf die Szene. Strahlenden Gesichts, von den Lichtern der Rampe beleuchtet, erwartete ihn Girot-Derville. Und Autier ließ geblendet, berauscht, siegend und besiegt, seinen Stod fallen und grüßte das Publikum, Hand in Hand mit dem Mimen, zehnmal hintereinander.

Autorisierte Uebersetzung von Gutti Alsen

Rundschau

Helene Ritscher

Helene Ritscher zerstört kritische Klischees. Immer wieder setzte man einer primitiv-elementaren Schauspielkunst eine differenziert-nervöse entgegen. Die erste, sagte man, nur dem Rufe des Blutes gehorchend, den großen Instinkten nachgebend, schließe die zweite aus, die alle triebhaften Leidenschaften tausendfach breche und verästele. Helene Ritscher macht diese Wertung zunichte. Denn ihre Kunst ist primitiv und differenziert, triebhaft und gebrochen, elementar und nervös zugleich. Ungeschlachtetes Barbarentum, hemmungslos ausbrechende Sinnlichkeit befreit sich in grellen, tierischen Schreien. Zage, scheue Kindlichkeit verstummt vor der unreinen Außenwelt. Auf einer Kunst, die den Wind der Steppe mit sich trägt, lastet die Luft der Großstadt. In ihr ist brutale Energie und hilflose Gebrochenheit, kindliches Staunen und frühreifes Wissen ebenso wie Gesundheit und Krankheit, wie Unberührtheit und Verderbtheit. Ein unheimlich eruptives Temperament will in seinem Wirbel den Gegner verschlingen, um im nächsten Augenblick, nervös, unsicher geworden, gegen sich selbst zu wüten. Die Kunst Helene Ritschers ist die Entladung ungeheurer Spannungen, die Befreiung einer ekstatischen Aktivität. Sie ist aber auch der Ausdruck hemmender Lähmungen, der Abglanz einer resignierenden Passivität. Diese

halbreifen Mädchen, die ein wilder Geschlechtsmut ins Leben stößt, winden sich wieder unter den Qualen einer hilflosen Geschlechtsangst. Aber es ist nicht das Nacheinander, nicht der chaotische Wechsel von sich bekämpfenden Reizungen, es ist das Zueinander, die Unlösbarkeit der Gegensätze, die Helene Ritschers Gestalten charakterisiert.

Wie in der Energie schon die Lähmung ist, so ist in verzagender Schwäche schon aufbegehrender Haß. Reinste Gefühle sind mit Gift zerseht, und der entrückteste Rausch verleugnet nicht Erde und Diesseits. Empfindungen vertauschen sich, und eine ist nur Deckmantel der andern. In der Keuschheit ist Lüsterheit, und sinnliche Ekstasen verbergen mädchenhafte Hemmungen. Schamlosigkeit ist versteckte Scham, und Scheu ist versenkte Brutalität. Rohe Kraft verbirgt fiebernde Nervosität, verletzliche Empfindlichkeit verkleidet sich als verwegene Stärke. Das Toben gegen andre ist schmerzliches Sichwinden unter eigenen Streichen, selbstquälerische Geißelungen sind höchste Lust. Die Grenzwände sind eingestossen, aus ihren Kammern brechen die Gefühle, um sich zu zerstören und im Zerstören sich zu befruchten.

Schon der Körper Helene Ritschers scheint Widerstrebendes in sich zu vereinigen. Er ist ebenso gestrafft und gedrungen wie zart und gelöst: ein Organismus, zusammengesetzt aus Kraft und

Nerven. Das Gesicht erstarrt unter einem Haar, dessen Blond leicht ins Rötliche schimmert, in kantigen Linien, um dennoch sensibel auf die leiseste Reizung zu reagieren. Die Stimme hat eine dunkel drohende, gewissermaßen sprengende Kraft. Sie steigt tief auf und gerade, hart in die Höhe. Aber es ist, als ob etwas Fremdes über ihr wäre, als ob eine Last auf ihr ruhte, die sie mit emporreißen müßte. Es ist eine Stimme, an der Gewichte hängen, und die doch aller Schwere sich entledigen und rein, hell schwingen und schweben kann. So zittert in dem Anschwellen der grausamsten Schreie der Nachhall einer lyrischen Klage. Aus melancholischer Trauer springt ein spitzer, lauerner Ton. Unter dissonierender Raserei wagt ein Singen dumpfer Schwermut. Die schleppenden Laute eines verlassenen Kindes schnellen gefährlich empor. Ihr Geheimnis hat diese Stimme in ihrem Dialekt. Helene Ritscher ist Ungarin. Und wie man bei der ganzen Ungelenkheit ihrer Kunst an ihre Abstammung erinnert wird: an ihre Herkunft aus der Puszta, so hat sich Helene Ritschers Sprache ungarische Lautanflänge, aber vor allem ungarischen Tonfall bewahrt. Ihre Lautfolge gehorcht fremden rhythmischen Gesetzen, die wir nicht sofort verstehen, die aber von höchstem Reiz sind, weil sie nicht lähmend auf der deutschen Sprache lasten, sondern ihr, indem sie ihr neue Akzentuierungsmöglichkeiten abgewinnen, neue Stützen geben. Die heftigere Betonung schneidet das Wort mit der schrillen Schärfe eines einzigen durchgehaltenen Lautes rück-

sichtslos von allen Nebentönen ab, oder sie heßt es rauh durch alle Register, daß in dem einen Ton sich alle Nachbarlaute zu stoßen scheinen.

Hinter allen Erzessen steht ein ebenso leidenschaftlicher Gestaltungswille wie die zügellose Wildheit einer chaotischen Natur. Wenn Helene Ritscher als Gerda in Strindbergs 'Scheiterhaufen' gedrückt und scheu durch die kaum geöffnete Tür schleicht und sich ängstlich beobachtend in den Türrahmen preßt, oder wenn sie beleidigt vor der unlauteren Verührung ihres Gatten zurückweicht, mit harten, kurzen Schritten wie ein Befehlshaber zum Ausgang geht und die Herrschaft des Hauses an sich reißt, so scheinen diese Bewegungen besonderen Gesetzen zu folgen, die den Gestenrhythmus des Lebens zusammendrängen und verkürzen.

Die Vereinigung von Instinkt und Willen treibt die schauspielrischen Ausdrucksmöglichkeiten bis zur äußersten Grenze und läßt es doch zu, daß etwas Unausgesprochenes zurückbleibt, welches wie ein atmosphärisches Geheimnis die Gestalt umhüllt. Darum ist Helene Ritscher die Schauspielerin Przhyszewskis, Wedekinds und Strindbergs. Wenn die Ensolbt diese Aufgaben lösen konnte, weil sie zu ihnen ein geistiges Verhältnis hatte, so werden sie von Helene Ritscher zum ersten Mal aus einer Naturverwandtschaft heraus gelöst. Sie hat für sie nicht nur die Nerven und den Furor, sie stellt sie auch kraft ihrer Eigenart sofort in die nur ihnen gehörige Luftschicht. Weil aber dieser Natur ein Gestaltungswille entspricht, der sie auf

der Bühne nur in der schauspielerischen Uebersetzung gelten läßt, so erkämpft sich Helene Ritscher den Stil auch für die von einander entferntesten Dichter. Sie ist die einzige, die für die Hilde Wangel und die Hse in Claudels 'Mittagswende' den Körper und die Nerven, die Naivität und die Gefährlichkeit hat. Sie allein würde der Ophelia und der Julia ihre Abenteuer und Sinnlichkeiten zurückgeben, der Jungfrau von Orleans weder das Landmädchen noch die Seherin schuldig bleiben und der Penthesilea die barbarischen Züge einer Steppenkönigin schenken. Helene Ritscher, die die primitivste und differenzierteste Schauspielerin zugleich ist, bedeutet, wenn man Goethe ausnimmt, dessen auch in der Leidenschaft beruhigte Harmonie ihr fremd bleibt, fast ebensoviel für das klassische wie für das moderne Repertoire. Herbert Jhering

Erjaß Dernburg

Durch viele Jahre sah man jeden Sonntag im ersten Beiblatt des Berliner Tageblatts ein Feuilleton von Friedrich Dernburg. Man las den Titel, und, wer dadurch gereizt wurde, las den Aufsatz. So hatte Dernburg wahrscheinlich an keinem Sonntag ganz dasselbe Publikum. Seine Art war vielleicht etwas veraltet; auch vermochte er sicherlich niemand zu erregen. Aber da man ungefähr wußte, wieviel man zu erwarten hatte, wurde auch niemand enttäuscht. Und es gab, denke ich mir, manchen, dem diese behaglichen Sonntagartikel zu einem schwer entbehrlichen Feiertagsbedürfnis geworden waren.

In welchem Maße das der Fall war, kam den meisten wohl erst nach dem Tode Dernburgs zum Bewußtsein. Und dann auch weniger durch das Fehlen des gewohnten Sonntagßfrühstücks als durch die deutlich sichtbaren, krampfhaften Bemühungen des Berliner Tageblatts, Erjaß zu schaffen. Anfangs versuchte man es mit einigen guten Namen. Später wurden Autoren herangezogen, von denen man wohl annahm, daß ihr Name durch verschiedene Publikumerfolge populär geworden sei. So der Dramatiker Felix Philippi, der im anerkennenswerten Gefühl des Erledigtseins einen sich über viele Sonntage erstreckenden Selbst-Nekrolog in Gestalt von Erinnerungen — gespickt mit schmückigen Anekdoten — zum Besten gab. Aber das war harmlos. Und es hat auch sicher dem Geschmaç derjenigen, die alle die Aufsätze Philippis lesen konnten, keinen Abbruch getan.

Dann aber kam ein Aufsatz von Ernst von Wolzogen: 'Wie wirken unsere Werke?' Und der war, in Anbetracht der zahlreichen Leser des Tageblatts, gemeingefährlich. Und das blieb er auch trotz einer Notiz der Redaktion, die die Verantwortung für diesen Aufsatz von sich abzuwälzen versuchte.

Der Dichter der 'Gloriahose' beklagt, daß man die Autoren von heute nicht genug anerkenne. Diese Autoren sollen zwar häufig eine große Anzahl von Auflagen oder Aufführungen ihrer Werke erleben; aber trotzdem würden sie zu schnell vergessen. Und das läge beileibe nicht an der Qualität der modernen

Produktion, sondern hinge nur mit der Quantität zusammen. Eine andere Ursache sei nicht denkbar. Wie gut hätten es dagegen die Dichter aus der Blütezeit unserer Klassiker gehabt. An die dächte man sogar noch heute. Trotzdem sie doch nichts Besonderes geleistet hätten und — wenn sie heute lebten

Aber ich muß Wolzogens eigene Worte hersehen, weil man sonst glauben würde, daß ich böswillig entstelle. „Du lieber Gott — welch ein bescheidenes Köllchen würde ein Talent wie das Heinrich von Kleists im heutigen literarischen Leben spielen! Oder nehmen wir unsern lebenswürdigen Gespenster-Hoffmann — Hand auf's Herz: versteht ein Hanns Heinz Ewers nicht viel aufregender, farben-glühender solche Geister- und Schauergeschichten zu erzählen als jener schlimme Vergewaltiger der deutschen Grammatik und höchst betrübliche Stilist?“ In diesem Ton geht es noch ein paar Spalten lang. Wassermann beherrscht „die Kunst allerfeinster Seelenanalyse ebenso gut“ wie Dostojewski, die Wiebig weiß „doch ganz erheblich viel spannender, geschmackvoller und künstlerischer zu erzählen“ als Zola, wir haben „ein halbes Duzend Romellisten, die mit demselben Recht den Meistertitel beanspruchen dürfen“ wie Maupassant, und

Genug. Soll man dem Matador von Engelhorn's Romanbibliothek etwa widersprechen? Das hieße ihm doch zubiel Ehre antun. Aber wir dürfen uns dazu gratulieren, daß er nur Schriftsteller ist und kein Komponist. Denn dann gäbe es bald keinen Mozart mehr. Es

gäbe nur noch Leo Fall und den von Wolzogen gemachten Oscar Strauß.

Für das Berliner Tageblatt bleibt aber die Aufgabe bestehen: für Dernburg einen Ersatz zu schaffen. Felix Heilbut

Schauspieler's Studienfahrten

Aus einem offenen Brief an meine
Kollegen

. Ins Café führten sie mich freilich nicht, aber ins Zuchthaus und Irrenhaus, in Häuser der Blinden und Taubstummen, in Obdachlosen-Asyle und in die Zuhörerräume des Kriminalgerichts, auf Rennplätze; an die obskuren Vergnügungsstätten der unteren Zehntausend, in ihre Sallokale und Schlupfwinkel. Noch nie habe ich auch nur eine Stunde bedauert, die ich mit solchen Besichtigungen verbracht. Noch immer bin ich schwer beladen mit Eindrücken heimgekehrt. Aber fast niemals — und das hat mich stutzig gemacht — ist mir auf diesen Wegen einer von Euch begegnet. Keine Zeit? Das stimmt nicht. Die Caféhäuser sind angefüllt vom „Brettervölkchen“. In Wien beichtete mir ein Genosse, als ich ihn fragte, wo ich seiner zu einem Vormittagsausflug in den Wienerwald habhaft werden könne: „Im Café, mein Lieber. Wenn keine Probe und keine Vorstellung ist, immer im Café.“

Nur bitte ich Euch, mich jetzt nicht falsch zu verstehen. Wer von uns einen Mörder darzustellen hat, darf natürlich nicht am Montag in die Schwurgerichtsverhandlung laufen, um nachzu-

sehen, wie „so einer“ ausschaut und sich gebärdet, um ihn dann am Dienstag Abend in der Premiere des neuen Stückes getreulich zu kopieren. Das wäre töricht und ergebnislos. Aber: Euer Weltbild wird doch beträchtlich reicher werden, wenn Ihr Euch zu einen oder andern jener interessanten Vertikalitäten zuweilen begeben und Augen und Ohren recht, recht weit dabei aufstut. Will sagen: wenn Ihr das Leben aufsucht dort, wo stets erregte Gemüter, charakteristische Personen jeglichen Standes, typische Erscheinungen häufiger zu betrachten sind, konzentrierter zutage treten als im alltäglichen Verkehr, auf dem Wege ins Theater, im Café, am Stammtisch, im Klub. Das bewegteste Leben aufsuchen in jeglicher Gestalt — darauf kommt's mir an!

Den leidenschaftlichen Trieb hierzu habe ich eigentlich von altersher in den meisten von Euch vermisst. Bei den Malern steht's glücklicher damit. In der Landschaft umherzustreifen und sie in allen nur erdenklichen Beleuchtungen zu belauschen, ist ihr immer eifriges, rastloses Bemühen. Vielleicht begegneten uns auf unsern deutschen Bühnen doch nicht so viele von jener Sorte, die Hamlet zu den Worten veranlassen: „..... und so stolzierten und blöckten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht und sie wären ihm nicht geraten, so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach . . .“ — wenn's hierin anders stünde. Vielleicht?!

Zum Schluß noch eins, meine Lieben, eine höflich bescheidene Bitte: Nehmt mich, ob des Traumes, den ich hier geträumt, ja

nicht etwa eines Tages beim Wort! Ich habe bereits manche Rolle verpaßt, werde noch so manche verpaßen. Und wenn mir gelegentlich die Verkörperung eines Irrsinnigen mißlingt, so schreit nicht gleich, Ihr Herzensguten: „Ha — und dabei war er in Dalldorf!“ Vielleicht konnte ich gerade für diesen Kretin meine Eindrücke aus gerade dieser Anstalt gar nicht verwerten, vielleicht erschien es mir ratsam, sie mir aufzusparen für die Darstellung eines von uns, für die Verdeutlichung gewisser exaltierter, wahnwitzig-grotesker Momente eines geistig sonst ganz gesunden Histrionen. Und verunglückt mir (verhüt's der Himmel!) diese Rolle des „berrückten Schauspielers“ nicht minder, so seid — so seid auch dann barmherzig!

Mit herzlichen Grüßen

Euer Kollege

Richard Leopold

Oberst Chabert

Dieser Alte ist ein ganzes Gedicht oder, wie die Romantiker sagen, ein Drama.“ In seinen „Erzählungen aus der napoleonischen Sphäre“ läßt Balzac diese Worte zur Charakteristik des Obersten Chabert so nebenbei fallen. Was Balzac sonst in dieser kurzen phantastischen Novelle über den vom Tode auferstandenen Sieger von Preußisch-Eylau sagt, gehört zum Geistreichsten und Ergreifendsten, was der Franzose geschrieben hat. Dem Genie stieben die Funken nur so aus diesem grandiosen Enoch-Arden-Vorwurf. Dem wahrhaften Dichter erwächst da ein schauerliches Schicksal, bäumt sich laut

anklagend auf und geht leise weinend in die Nacht des Wahnsinns ein. Aus dem Massengrab steigt Oberst Chabert, mit gespaltenem Schädel und einem Requiemgesicht, hervor, kämpft wie ein Löwe um sein Recht, findet seine Frau wieder und verschwindet, angeekelt und resigniert, ohne Ansprüche auf seine Rechte zu machen. „Ich bin verbraucht wie eine alte Kanone; ich verlange nichts als ein wenig Tabak und den Constitutionel.“

Das Drama dieses Alten zu schreiben: dazu gehörte ein Dichter, der ein ganzer Kerl ist. Was Hermann W. von Waltershausen in seiner Doppelseigenschaft als Dichter und Komponist aus Balzac's Novelle gemacht hat, hat mit dem poetischen Vorwurf gar nichts zu tun und biegt das rein Neuerliche der Handlung derart um, daß es auch sachlich mehr als „frei nach Balzac“ ist. Dieses „mehr“ bedeutet hier: sehr viel weniger, und was übrig bleibt ist nur eine mit krassen Effekten aufgeputzte fleisch- und blutlose Opernmache. Wie Oberst Chabert zurückkehrt, wie er von seiner Frau zurückgestoßen wird, wie er in ihr Eheleben eindringt, und wie beide dann einen höchst konventionellen Operntod sterben: das ist ohne jede innere Wahrscheinlichkeit mit kühler Berechnung nebeneinander gestellt. Daß der Autor an den paar Stellen, die ihre Dramatik latent in sich tragen, nicht achtlos vorbeigegangen ist, darf ihm nicht gleich als Talentprobe angerechnet werden. (Das Gegenteil wäre noch sträflicher, als die schon an sich schlechte Mache.) Musik könnte

hier versöhnlich wirken, wenn es ihr gelänge, einen vibrierenden Unterton für diese Marionetten zu finden. Wer Waltershausens Technik mit der Technik der Beristen vergleicht, tut ihm zu viel Ehre an. Ich sehe und höre in dieser Musik nichts als einen wahl- und kritiklos herumirrenden Dilettantismus, der von aufgeschnappten Phrasen ein längliches Dasein fristet, gelegentlich bei stärkeren Akzenten in lärmende Brutalität verfällt und sonst weder Form noch Stil offenbart. Mehr über die Leute auszusagen als diese selber, vermag sie auch nicht. Sie untermalt nicht einmal: sie stört. In der gesamten Partitur sehe ich für den Komponisten Waltershausen keine Entwicklungsmöglichkeiten.

Die Kurfürsten-Oper gab sich redliche Mühe. Der Komponist verlangt von seinen Leuten, daß sie schreien. Das wurde redlich besorgt. Dabei war es erstaunlich, daß nicht viel öfter falsch geschrieben wurde, als es in der Hitze des Gefechts geschah. Frau Gura-Hummel hat noch immer diese kalte, keiner Modulation fähige Stimme, bei der nichts mitklingt und die in bedauerlichem Gegensatz zu ihrem redlichen Willen, zu charakterisieren, steht. Sawilowskij's Oberst Chabert war auch nur auf Schreien angelegt, ebenso wie Merkel's Graf Ferrand. Mehr Gesang gab Wegemann als Advokat. Pachna und Wiffiak in Chargen verdarben nichts. Menrowiſch schwelgte in Steigerungen und haschte krampfhaft nach Effekten. Im Ganzen: eine unerquickliche Angelegenheit.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Ussaßmen

Fritz Ernst: Ein Liebesopfer, Dreiaktiges Schspl. Bad Elster, Albertth.

Richard von Kühna: Rette sich, wer kann! 1stpl. Eisenach, Stadtth.

G. D. Loeffler: Ihr dunkler Punkt, Dreiaktige Operette. Coburg, Neues Operettenth. (A. B. Schön).

Stefan Zweig: Der verwandelte Komödiant, Ein Akt. Breslau, Literarischer Verein. (Felix Bloch Erben).

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

10. 4. C. G. von Negelein und Karl Schüler: Der Alarmvogel, Lustspl. Hannover, Hofth.

11. 4. Franz Dülberg: Cardenio, Fünfsichtiges Dr. Nürnberg, Stadtth.

Hans Ryser: Titus und die Jüdin, Dreiaktige Trag. Stuttgart, Hofth.

12. 4. Hans Joachim Moser: Die Liebe der Rosemarei, Dreiaktiges Märchenspl. Essen, Stadtth.

13. 4. Ewald Franz: Ernesto Alcanes, Vieraktige Dichtung. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schsplhs.

Hermann Hübner: König Meher, Operette, Text von Julius Mehler. Hannover, Schauburg.

16. 4. Alexander von Blaskovich: Liebestaktik, Ein Stück in drei Akten. Altona, Stadtth.

Carl Schmitz: Wenn die Liebe stirbt, Tragödie aus einer Künstlerlehre. Leipzig, Battenbergth.

17. 4. Hermann Brandau: Der

Zukunftsstaat, Dreiaktige Kom. Leipzig, Kristallpalast.

2) von übersehten Werken
Gustaf Collijn: Der Turm des Schweigens, Dreiaktiges Schspl. Berlin, Neues Schsplhs.

3) in fremden Sprachen
Arpád Pásztor: Innocent, Dreiaktiges Schspl. Budapest, 1stplth.

Zeitschriftenschau

Elisabeth Förster-Nietzsche: Die Schillerstiftung. Zukunft XX, 28.

Hermann Friedemann: Ums Kino. März VI, 15.

Wolfgang von Gerzsdorff: Vom Ursprung des deutschen Hamlet. Deutsche Bühne IV, 7.

Martin Jacobi: Goethes Faust in der Musik. Beilage zur Voss. Ztg. 15.

Robert Plöhn: Die Psychologie der dramatischen Darstellung. Merker III, 7.

Rudolf Klein-Rhoden: Die Bühnenangehörigen und der Kientopp. Der neue Weg XLI, 15.

Adolph Rohut: Siegwart Friedemann. Bühne und Welt XIV, 14.

Ernst Edgar Reimerdes: Siegwart Friedemann. Theater III, 16.

Richard Specht: Ein Jahr Gregor. Merker III, 7.

Personalia

Engagements

Nachen (Stadtth.): Albert Probed von Heilbronn 1912/14.

Bamberg (Stadtth.): Alexander Trott von Münster i. W. 1912/13.

Berlin (Deutsches Th.): Waldeemar Staegemann vom berliner Schsplhs. ab 1. Januar 1913 auf fünf Jahre.

(Komödienh.): Johanna Salzmann von Essen 1912/15.

Berlin (Opernh.): Martha Leffler-Burdard vom wiesbadener Hofth.

Bielefeld: Fritz Redwitz von Biegen 1912/13.

Bonn (Stadtth.): Paul Liebert von Bielefeld.

Colmar i. G. (Stadtth.): Hans Schönfeldt von Regensburg 1912/13.

Dresden (Albertth.): Asta Bergen, Leontine Sagan 1913/18.

(Centralth.): Else Karina von Reichenberg i. B.

Düsseldorf (Schpsh.): Meinhard Maur von Coblenz.

(Stadtth.): Hermann Bucherpfennig vom Stadttheater Nürnberg 1912/15.

Eisenach (Stadtth.): Otto Wernicke von Meissen 1912/13.

Elberfeld (Stadtth.): Kurt Harden von Bielefeld, Runo Stierlin von Münster i. W. 1912/14.

Emm (Kurth.): Alfred Doerner von Mainz 1912.

Frankfurt a. M. (Schpsh.): Oscar Ebelbacher.

Freiburg i. Br. (Stadtth.): Julie Wirthmann vom Bremer Schauspielhaus, Paul Lipinsky von Teplice 1912/15.

Friedrichroda (Kurth.): Otto Wernicke von Meissen 1912.

Gera (Hofth.): Paul Walden von Freiberg 1912/13.

Göttingen (Stadtth.): Hans Heide von Schleswig-Wismar 1912/13.

Harzburg (Kurth.): Hedda Forsten von Barmen, Walter Jensen von Posen 1912.

Köthen (Tivolith.): Willy Tobias von Zwickau 1912.

Meran (Stadtth.): Fanny Böder von Tepliz 1912/13.

Prag (Landesth.): Hans Hilbert-Babra 1912/14.

Regensburg (Stadtth.): Marie Olsen von Ulm 1912/13.

Strasbourg i. G. (Stadtth.): Franziska Gaab von Heilbronn 1912/17.

Wildungen (Kurth.): Paul Liebert von Bielefeld 1912.

Nachrichten

Gerhart Hauptmanns noch unaufgeführtes Drama 'Gabriel Schilling's Flucht' wird in Goethes kleinem Sommertheater zu Bad Lauchstedt bei Halle an der Saale Freitag, am vierzehnten, Sonnabend, am fünfzehnten, und Sonntag, am sechzehnten Juni, nachmittags um drei Uhr, zum ersten und einzigen Mal aufgeführt werden. Der Dichter wird persönlich an den Proben teilnehmen. Es wirken mit: Rosa Bertens, Tilla Durieux vom Neuen Schauspielhaus, Gina Mayer vom Deutschen Theater, Helene Thimig vom Schauspielhaus, Otto Gebühr vom Berliner Theater, Willy Grundwald, zugleich als Regisseur, Hans Junkermann vom Trianontheater, Jakob Tiedtke vom Deutschen Theater, Paul Paschen vom Neuen Schauspielhaus, sämtlich aus Berlin. Die Dekorationen werden nach Skizzen Max Liebermanns von den Hofmalern Georg Hartwig & Co. angefertigt. Leiter dieser Vorstellungen ist Paul Schlenker. Für Interessenten, die sich rechtzeitig Sitzplätze — jeder Platz kostet zehn Mark — zu einem der drei Spielstage sichern wollen, liegt eine Subskriptionsliste bei E. Fischer, Verlag, Berlin W., Bülowstraße 90, auf, woselbst auch Prospekte zur Verfügung stehen. Die Verbindung zwischen Halle und Lauchstedt wird durch Sonderzüge bequem gemacht.

Die Sozietät des Deutschen Künstlertheaters ist jetzt mit einem Stammkapital von 790 000 Mark gegründet worden. Zum Direktor wurde Willy Grundwald ernannt. Die Administration übernimmt Ernst Friedmann. Sozietäre sind: Tilla Durieux, Carl Forst, Gerhart Hauptmann, Else Lehmann, Hans Marr, Heinz Monnard, Emanuel Reicher, Gustav Ridelt, Rudolf Rittner, Oscar Sauer, Mathilde Sussin, Paul Wegener. Die geschäftliche Form ist eine G. m. b. H.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62. Druck: Gehring & Reimers G. m. b. H., Berlin SW

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 18
2. Mai 1912

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

4. Sophokles: Trachinierinnen

Dejaneira, das Weib des Helden Herakles, ist eifersüchtig. Denn sie beginnt schon zu welken, und ihres Mannes Herz ist leicht entflammt. Jetzt hat er sogar eine ganze Stadt vernichtet, nur um ein liebes Mädchen zu besitzen: die kleine Iole von Dichalia. Der Herold, der die neue Bettgenossin ins Haus führt, verschweigt taktvoll den Sachverhalt und lügt dem Eheweib vor: Herakles mache sich nichts aus Iole. Dann erfährt sie es aber doch. Nun geht sie nicht etwa in heller Wut gegen die Rivalin los — nein, sie versteht die Männerchwäche; auch ist ja das junge Ding nur zu bedauern. „Die Schönheit zerstörte ihr das Lebensglück“, sagt Dejanaira mitteilend. (Denn weil Iole schön war, wurde ihr Vater erschlagen, ihre Heimat verbrannt.) Gerne freilich möchte die alternde Frau ihren Herakles für sich allein haben. Dejanaira ist eine durchaus gütige Natur; fast rührend wirkt diese Eifersucht ohne Haß. Aber sie ist nicht sonderlich scharfsinnig. Und so schickt sie das Giftgewand des Kentauren Nessos, das dieser ihr als Liebeszauber für treulose Männer anempfohlen hatte, übereilig an Herakles. Gleich nachher merkt sie dann ihre törichte Unüberlegtheit, doch es ist zu spät. Der große Held, dem nichts auf Erden widerstand, der Unbesiegbare, geht an einem gut gemeinten Irrtum seiner Frau zugrunde. Unter scheußlichsten Qualen wird er von diesem Kleid entzwei gefressen. Man bringt ihn schwerkrank auf die Bühne. Wir hören ihn stöhnen und schreien in den entsetzlichsten physischen Schmerzen.

Das liebende, gutmütige, aber dumme Weib vernichtet den Helden. Ihr Sohn meint, sie habe das absichtlich getan, und beschimpft die Mutter. Da durchsticht sich Dejanaira ohne ein Wort der Rechtfertigung. Alles ist Mißverständnis und Zufall. Den höchsten Vernichtungs-Anstrengungen seiner Feinde war Herakles immer trium-

phierend entgangen: jetzt unterliegt er plötzlich „aus Versehen“. In bester Absicht wird etwas scheinbar Harmloses unternommen und — die gräßlichste Katastrophe ist da. Desjaneira sehnt sich ganz frauenhaft-lieb nach ihrem Manne; doch dann gibt sie — auch echt frauenhaft — einem momentanen Einfall nach. Und schon muß sie entsetzt hören, was sie angerichtet hat. Schweigend verläßt sie die Bühne, und tötet sich im Ehebett.

Für unsre Nerven wäre solch ein Drama im Theater schier unerträglich; wir sträuben uns gegen den Zufall, die ‚Götterlaune‘. Die Antike kennt noch nicht den Uberglauben an eine zweckmäßige Weltordnung. Sophokles sieht das Leben ganz ruhig und fest an: es ist im Wesentlichen unsinnig. Jeder Tag zeigt uns das. Und so, wie der Dichter es sieht, stellt er es hin. Erst das Christentum brachte dann die Apotheken-Weltanschauung, die schlaue Lehre vom geheimen tieferen Sinn. Stirbt jetzt plötzlich qualvoll ein Held, so lügt man der banalen, aber grauenhaften Tatsache gern eine ‚Erklärung‘ hinzu. Man möchte den Weltlauf entschuldigen; man scheut sich, die brutale Sinnlosigkeit von jedem Leid und jedem Tod ehrlich zuzugeben.

Herfunkt / von Ernst Lissauer

Wer hat mich gezeugt,
 Daß ich bin voll Gewalt und Flamme?
 Welche Amme
 Hat mich mit Atem und Blut gesäugt?
 Auf einer Pappel schwankendem Stamme,
 Dückt mich, wohnt' ich als Kind,
 Ob mir fuhr Wolke und Bliß,
 Oft rauschte ein Wehen gelind
 Und wiegte den wiegenden Sitz.

Der ich bin, wie ich ward in Stunde und Jahr,
 Licht
 Breit auf dem Angesicht,
 Von Wind durchstreift Stirne und Haar,
 Wärmend jeglichen Frost, hellend jegliche Nacht,
 Von geschauter, gespürter Welt zu strahlender Lohe entfacht,
 Von Sturm die vollströmenden Adern durchwühlt,
 Daß selige Blut brausend in Taumel und Ton,
 Von Flammen durchzuckt, doch von scharf aufspringenden Winden ge-
 fühlt —

Ich bin des Feuers und des Windes eingeborener Sohn.

Weh dem, der lügt!

Weh dem, der lügt, indem er bestreitet, daß diese Vorstellung des Königlichen Schauspielhauses durch ihre Schallheit und Stillosigkeit eine förmlich körperliche Pein bereitet. Was tut Herr Lindau eigentlich in der Zeit, wo er nicht den ‚Austausch-leutnant‘ für die nächste Saison erwirbt und bei Sigwart Friedmanns siebenzigstem Geburtstag deutsches Schrifttum und deutsche Theaterkunst zugleich vertritt? Selbst diese Leistungen müßten ihm die Kraft lassen, auf die Generalprobe solch einer Neueinstudierung zu kommen. Dann aber müßte er schon nach fünf Minuten zu dem Regisseur (Reßler) hinausschreien, weshalb er denn aus den vielen ungeeigneten Dekorationen gerade eine sommerliche Gartenvegetation herausgegriffen habe, wenn, nach Leons Behauptung, die Szene in rauher und kalter Frühlingsluft spielt. Man darf auch sonst nicht hinschauen. Die Bühne ist vollgestopft mit hunderterlei toten Gegenständen, die deshalb noch keine künstlerische Daseinsberechtigung haben, weil sie vielleicht in einer wirklichen Landschaft anzutreffen sind. Am Opernhaus ist Gregor nicht spurlos vorübergegangen: nach allen Eindrücken des Theaterjahrs behauptet sich Herr von Hülsen, ‚Rosenkavalier‘ als einer der stärksten. Warum versperrt sich das Schauspielhaus so stumpfsinnig gegen Reinhardts ‚Errungenschaften‘, denen es sich nach zehn, zwanzig Jahren ja doch öffnen wird? Das Prinzip der Zähmheit ist in diesem Hause so mächtig, daß Troglodhen und Christenmenschen kaum voneinander unterschieden werden. Bei Rattwald wird ungefähr so barbarisch gekneipt wie um die Polizeistunde in unsrer ‚Hopfenblüte‘. Dann wieder läßt man das betrunkene Untier eine Solonummer aufführen, die Reinhardt einmal wagen sollte. Kurz: man ist nicht derb, wo es die Charakteristik verlangt, sondern nur, wo man die albernsten, die übelsten Possenesselte herauschlagen kann. Grillparzers halb sanft-moralisches, halb märchenhaft-rüpliges Lustspiel ist im Schauspielhaus ein süßlich-pappiger Koppel-Elfeld mit gelegentlicher Berücksichtigung eines knotigen Galeriegeschmacks.

Das brauchte es nicht einmal hier zu sein. Freilich wäre dazu nötig, daß dem schwächsten Regisseur der erträglichste die Arbeit abnähme und in ihrem Interesse auf die Aussonderung der unzulänglichsten Beamten bestünde. Am besten gerät Galomir, weil Herr Vallentin die ergiebige, trotz oder wegen der Unartikuliertheit des Textes ergiebige Rolle zu keiner der üblichen Uebertreibungen verleitet. Und als Rattwald zeigt Herr Zimmerer, so weit ihn eben die törichte Regie

interessanten Staat ungemein ratsam sein. Ich weiß auch, daß die Oesterreicher als Volk eine Fülle von Begabung, Herz, Wissen und Kunst aller Art aufzuweisen haben. Aber wer nur die Landesangehörigen kennt, die in der Fremde leben, bekommt einen schlechten Begriff von dem Volke selbst. Wir kennen die Oesterreicher hauptsächlich beim Theater. Wir schätzen sie auch hier wegen der Schmiegsamkeit ihres Empfindungslebens und wegen des warmen Tons, der, wenigstens vom Zuschauerraum aus angehört, auf ein reiches Gefühlsleben schließen läßt. Aber leider betätigen sich die oesterreichischen Brüder nicht nur künstlerisch auf der Bühne, sondern auch praktisch im Theatergeschäft. Es liegt mir nun gänzlich fern, irgendeinen tüchtigen „Bundesbruder“ verlesen zu wollen — es gibt eine ganze Reihe zuverlässiger Schwarzzelber, die sich anständig, ehrlich und vernünftig gezeigt haben. Aber auf der andern Seite sind wir gerade im Theater von ungewöhnlich vielen zweifelhaften Elementen aus Oesterreich heimgesucht worden. Ich weiß, daß die meisten an diesen Fragen interessierten Personen reichsdeutscher Herkunft über diesen Satz eine innere Genugtuung empfinden werden. Viele von uns schreiben die geschäftliche Unsicherheit, den Mangel an Treu und Glauben im Bühnenbetrieb der Einwirkung des oesterreichisch-ungarischen Elements zu. Wir haben uns das alles ruhig gefallen lassen, haben die tüchtigen Angehörigen des befreundeten Volkes geehrt und reich gemacht, und haben die Bösen von ihnen trotz all der Unbill, die sie uns oft zufügten, nicht ausgewiesen. Wir schätzen Sigmund Lautenburg in seiner Art (von Reinhardt gar nicht zu reden) und haben gegen Palsi, Meinhard und Bernauer, Schulz und manche andre nichts einzuwenden. Unsere Polizei, die sonst so strenge, ist gegen die oesterreichischen Kunstgenossen unheimlich liebenswürdig. Herr Eugen Robert darf in München schon wieder Direktion ausüben und Frau Aurélie Révy ist schon längst aus dem Reich der Kunst ausgewiesen, während sie in Berlin noch ungestört eine dem Theaterspielen ähnliche Tätigkeit unter behördlicher Aufsicht ausüben darf. So gut sind wir also und so langmütig zu unsern politischen Freunden.

*

Adolf Eliwinski spielt im deutschen Theaterleben eine Rolle. Er hat den größten deutschen Bühnenvertrieb. Fast alle wertvollen, im einen oder im andern Sinne wertvollen Autoren zählen zu seinen Klienten. In Frankreich und Amerika ist sein Name wohlbekannt. Ihm unterstehen in Berlin zwei große Operettentheater und das Trianontheater, in dem er französische Schwänke aufführt. Zahlreiche Theater der Provinz müssen sich in der Gestaltung ihres Repertoires nach seinem Willen richten. Ob man diesen Tatsachen gegenüber auch Fehler der Person entdeckt, ist eine andre Frage. Ich gehöre in der Beziehung nicht zu Eliwinski's unbedingten Bewunderern. Seine

oft abstoßende persönliche Härte, seine eigentümliche Stellung zur Kunst selbst sind Eigenschaften, die unerträglich wären, wenn ihnen nicht eine ganz außerordentliche Klugheit und Tüchtigkeit gegenüberstünden. Man kann an ihm aussetzen, soviel man will. Aber zu bestreiten, daß er in der Lage ist, mit Hilfe eines Direktors ein Theaterunternehmen zu leiten, ist ungerecht und lächerlich, solange wir Privattheater haben.

*

Am fünfzehnten April 1912 erschien in der wiener Zeitung „Der Morgen“ ein Artikel: „Der Sliwinski geht um“. Um den Stil dieses Artikels wird den Verfasser selbst der verantwortliche Redakteur des Generalanzeigers von Wittenau nicht beneiden. Ich empfand beim Lesen vor diesem Morgen Grauen. Aber der Inhalt des Geredes ist doch für das, was uns in Wien erblüht, leider so typisch, daß man es niedriger hängen muß. Das Blatt drückt nämlich seine unverhohlene Freude darüber aus, daß man Sliwinski die Konzession zum Betrieb des wiener Konachertheaters untersagt hat, und es begründet sein unheiliges Lachen über das Mißgeschick des Verlegers damit, daß man den Berliner nicht brauche. Obwohl dieser edle Vertreter des Wienertums selbst der deutschen Sprache kaum mächtig ist, spricht er von einem berliner Jargon. Er weiß natürlich nicht, daß Lessing, Tieck, Wildenbruch, Fontane und zahllose der besten Männer deutscher Zunge in Berlin gelebt und gewirkt haben. Er hat ja die Werke dieser Männer nie gelesen, denn er könnte sonst nicht so schlechtes Deutsch schreiben. Ist es aber nicht unglaublich, daß einem tüchtigen, ehrlichen Manne der Zutritt zu dem Theatergeschäft in derselben Stadt verwehrt wird, deren Söhne bei uns so überaus freundlich aufgenommen werden, und von denen so mancher Sliwinski seine Bedeutung verdankt? Er ist nämlich kein so oberflächlicher Wichtigtuier, wie das wiener Blatt seinen schadenfrohen Genossen vorreden möchte. Auch für Wien ist sein Bedeutung noch groß genug. Er hat die Neue Wiener Bühne gegründet, und es ist noch nicht lange her, daß sein Einfluß am Carltheater ziemlich erheblich war. Nun haben die Operntentheater in Wien eigene Verlagsanstalten gegründet, um die berliner Konkurrenz auszuschließen. Sliwinski wollte durch Pachtung des Konachertheaters dem entgegenarbeiten. Die Wiener haben ihm das verdrorben. An dem Mißerfolg Sliwinskis braucht uns in diesem Falle nichts zu liegen. Die wiener Operette steht schon seit einiger Zeit außerhalb der Kunst. Aber vom Standpunkt des Theatergeschäfts im allgemeinen sollten wir uns bei dieser Gelegenheit doch fragen, ob wir Veranlassung haben, gegen Oesterreicher in gleichen Fällen so liebenswürdig zu sein. Es ist vielleicht gar nicht gut für unsre Verbündeten, wenn sie mit Reichsdeutschen so viel in Berührung kommen. Sie könnten durch Einführung unsrer dichterischen Produktion womöglich an Intelligenz und Bildung Schaden erleiden.

Die Oper der Zwölfhundert- siebenundvierzig / von Richard Rosenheim

Daß es in Berlin dreieinhalb Millionen gescheite Leute gibt, habe ich gewußt. Woher kämen denn sonst die vielen neugegründeten Theater? Aber daß es in Berlin zwölfhundert-siebenundvierzig Millionäre gibt, hat mir erst Herr Professor Silbergleit verraten. Ein unheimlicher Zeitgenosse in des Wortes wörtlichster Bedeutung. Uebertroffen nur noch von jenem goldigen Manne, der die 'Adressen-Sammlung deutscher Millionäre und Millionärinnen' herausgibt. (Der Preis für die gesamten dreizehntausenddreihundertfünfundvierzig Adressen beträgt hundertsechzig Mark; einzelne Provinzen oder Landesteile billiger.) Der rechnet gar zweitausendundzwanzig 'Stück' für Berlin und siebenhundertvierzig für die Vororte heraus. Aber Herr Professor Silbergleit, Direktor des Statistischen Amtes der Stadt Berlin, erscheint immerhin zuverlässiger als August F. Brode, Bureau für Ermittlung von Spezialadressen, Berlin SO 16, Michaelkirchplatz 6.

Zwölfhundertsiebenundvierzig Millionäre! In Bantzschrift: Eintausendzweihundertundsiebenundvierzig! Wieviel Schiffskatastrophen — wollte sagen: wieviel Theaterpleiten müßten über Berlin hereinbrechen, bis diese kompakte Plutokratenmasse zur Strecke gebracht wäre! Wenn — ja, wenn überhaupt nur ein schäbiger Bruchteil ihres satiirten und nicht satiirten Mammons durch die Adern des berliner Theaterlebens flösse! Ein berückender Traum für jeden, dem ein echtes berliner Gründerherz im Busen schlägt. Titanisch, gigantisch. Nur leider, fürcht' ich, dazu verdammt, ewig ein Traum zu bleiben. Es liegt am märkischen Sande. Er treibt keinen Maecen — er läßt nur Spekulanten wuchern.

Ich will den alten verregneten Film von der allgemeinen berliner Theatermisere und ihren Gründen nicht noch einmal abrollen. Die 'Schaubühne' ist kein Rientopp. Sämtliche Privattheater Berlins mit verschwindenden Ausnahmen 'krebzen'. Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt, heißt das Schaukellied ihrer Leiter. Heute rot, morgen — Breinsvorstellung. Das alles ist ja längst keine Enthüllung mehr, sondern ein öffentliches Geheimnis. Nicht dazu, sondern lediglich zum Kapitel 'Berliner Privatoper' möchte ich hier ein Wort sagen, das mir die Ziffern Silbergleits „mit unwiderstehlicher Gewalt auf die Lippen drängen“.

Seit zwanzig Jahren versuchen kühne Handelsmänner aus Süden und Osten vergeblich, Berlin das 'zweite Opernhaus' zu schenken. Vestigia non terrent. Aus jedem Schiffbruch erstehen, wie Holzbod sagen würde, zwei neue Wifinger, die das Ei des Columbus in der

Tasche haben. Ueber die Bedürfnisfrage ist kein Wort zu verlieren. An ihr liegt es zuletzt, wenn noch keiner dieser mit dem Mut der Verzweiflung gepanzerten Operngründer den Nordpol des Suffizits erreicht hat. Auch im künstlerischen Problem allein wurzelt die Tragikomödie der berliner Privatoper nicht. Man hat ja neben- und nacheinander so ziemlich alle Möglichkeiten ausprobiert. Die Nationaloper, die Volksoper, die Luxusoper. Die Volksopern gerieten über kurz oder lang ausnahmslos tief unter das Niveau dessen, was in Berlin diskutierbar ist. Die Luxusopern aber verbluteten sich am Etat. Noch ist das Experiment Gregor, das nicht gerade in Schönheit starb, unvergessen. Es hat, hart am Zusammenbruch vorbeigesteuert, wenigstens die eine wertvolle, wenn auch teuer erkaufte Erkenntnis zurückgelassen, daß Berlins zweites Opernhaus sich an keine der vorhandenen Schablonen halten darf, sondern den Stempel stärkster unverwechselbarer Eigenart weithin sichtbar an der Stirne tragen muß. Ein Repertoire, das ohne Wagner, Carmen, Faust, Mignon nur von den 'freien', also ältern Opern und jenen Abfällen des Novitätenmarktes leben muß, die die Hofoper so gnädig und nur höchst selten so unklug ist, nicht anzunehmen — ein solches Repertoire ist an sich das ungesundeste Fundament, auf dem ein Opernunternehmen überhaupt gegründet werden kann. Auf den einen großen Schiager zu warten, der just auf musikalischem Gebiete einmal in hundert Jahren gezeugt wird, ist in der Oper dreifach Wahnsinn oder Dummheit. Bleibt also nur die Rettung in ein Ensemble interessierender Persönlichkeiten (wieviele wachsen derer gerade unter den Kehlkopfherrschaften der gesamten Sängergwelt?) und in eine aparte Art der Inszenierung von persönlichem Stil, die natürlich, gerade wenn sie echt erfüllt ist, mit der geschworenen Todfeindschaft der vereinigten Rückwärtstrompeter genau so stark zu rechnen hat, wie mit der begeisterten Gefolgschaft der Wenigen. Mit anderen Worten ausgedrückt: ins Feuerste vom Feuern!

Das Exempel kann und konnte selbstverständlich niemals stimmen. Privatopern dieses Grades müssen in Berlin mit einem Jahresetat von einer Million mindestens, dürfen vorsichtshalber jedoch nur mit einer Einnahme-Möglichkeit von dreiviertel Millionen Mark (dreihundert Tage zu je zweitausendfünfhundert Mark) rechnen. Alle höheren Einnahmeziffern gehören in das Märchenreich der Ausnahmen und glücklichen Zufälle. Der Schluß aus diesen Prämissen ist lächerlich einfach. Billig arbeiten beschleunigt nur den Zusammenbruch. Ein Abonnement für eine Privatoper wird immer Utopie bleiben. Aus einem einzigen Punkte ist das Weh und Ach der berliner Operngründer zu kurieren. Das Geheimnis heißt schlangweg: Subvention. Mit einem jährlichen Zuschuß von einer Viertel Million Mark, der von der fressenden Anteil-Nahme profit hungeriger Speku-

lauten unabhängig macht, könnte eine Privatoper in Berlin sich nicht nur halten, sondern sogar Großes und Unerlierbares leisten, könnte sie unermessliche Schätze an musikalischen und künstlerischen Werten heben, die heute in den Archiven der Musikwarenhäuser und Opernbedürfnisanstalten vergraben liegen, und zahllose Unterlassungssünden des königlich preussischen Konkurrenzunternehmens gutmachen. Aber diese Viertel Million (es dürfte auch eine halbe sein) müßte als wirkliche Subvention gegeben werden, als uninteressiertes Geld, das um der Sache willen arbeitet, ohne Verzinsung und ohne Beteiligung, ohne den Wunsch, ohne die Hoffnung des Gebers, sie blank oder gar mit Zinsezinsen in seine Hände zurückfließen zu sehen. Verleger, Ausstattungsfirmen, Billetverramscher und Geldmänner mit doppeltem Boden gibt es nur zu viele, die ein neues Opernunternehmen aus purer fünfundsiebzigprozentiger Nächstenliebe solange stützen, bis es vor lauter Anteilnahme umfällt. Spekulant, Hypothekenschieber und geldsüchtige Narren beiderlei Geschlechts werden Berlins zweites Opernhaus niemals ermöglichen. Jene halbe Million (es können auch drei Viertel sein) muß gegeben werden in freiem Opfermut und echter edelster Schenkerfreude. Wer aber soll diesen Opfermut, diese Schenkerfreude aufbringen? Der Staat? Wer lacht da in den Tagen der Begas-Auktion? Die Stadt? Die jahrelang schluckst und druckst, bis sie ihre Philharmoniker durch lumpige sechzigtausend Mark vor dem beschämenden Herumbagieren als sommerliche Kuckapelle rettet? Wer soll sie geben, die dreiviertel Million (es kann auch eine ganze sein)? Die Zwölfhundertsiebenundvierzig des Herrn Professor Silbergleit! Die zwischen Köpenick und Wannsee ein Einkommen von über hunderttausend Mark versteuern! Sie werden sich hüten — flüsterts mir von irgendwoher ins Ohr. Werden sie? Wer weiß! Es sind kunst- und musikehustische Männer genug unter ihnen, die gar nicht so altruistisch handeln würden, wenn sie Berlin das zweite Opernhaus schenken, nach dem sich alle sehnen, die zu arm oder zu anspruchsvoll sind, um ins königliche Opernhaus zu gehen — diesem Berlin, das doch so stolz ist auf seine rapid fortschreitende Amerikanisierung. Vorwärts, meine Herren aus dem Tiergartenviertel und der Grunewaldkolonie! Kopieren Sie das „Theater der Millionäre“ in New York, das seinen Helfern in diesem Jahre sogar zum ersten Mal eine Dividende abgeworfen hat. Stellen Sie dem „Theater der Fünftausend“ die „Oper der Zwölfhundertsiebenundvierzig“ entgegen. Es kostet ja, wenn Sie durchaus nicht mehr geben wollen, nur den für sie kaum nennenswerten Betrag von einer halben Million im Jahr! Aber, wohl gemerkt: ohne Binden und Bandagen! Un—ver—zins—lich! Ohne: Es gibt ein Wiedersehen! Nun also: Fünfhunderttausend zum ersten! Wer bietet mehr? A bas les spéculateurs! Vivent les mécènes!

Der Mensch nach 1900 / von Egon Friedell

Die Dreiteilung ist konstruiert

(Schluß)

Inwieweit sind nun diese Entwicklungskrankheiten des modernen Menschen — denn anders können wir ja diese drei Phasen nicht bezeichnen — noch im heutigen Menschen vorhanden, inwieweit überwunden? Da muß zunächst voraus bemerkt werden, daß diese Dreiteilung, wie jede Einteilung, eine mehr oder minder willkürliche ist. Es handelt sich eigentlich alle dreimal um dieselbe Erscheinung: um den Impressionismus. Schon in der Stillosigkeit, Verfahrenheit und Mitrophilie, den Hauptmerkmalen der bourgeoisen Etappe, liegt ein ausgesprochen impressionistisches Element. Und noch mehr fließen die beiden zweiten Etappen ineinander, sie sind oft fast identisch. Denn was ist jene nervöse Verinnerlichung des *Fin de siècle* anders als ein verstärkter, vertiefter Naturalismus, ein Zurückgehen auf noch realere Realitäten: auf die neurologischen?

Um es kurz zu sagen: das Thema sind in allen drei Fällen die neuen psychischen Inhalte und ihre Einverleibung. Diese neuen Inhalte treten hervor mit Beginn der Siebzigerjahre, und es vollzieht sich nun ein Schauspiel, das sich in der Geschichte mit ziemlicher Regelmäßigkeit wiederholt. Zunächst werden ja neue Inhalte immer als etwas Lästiges empfunden: sie komplizieren die Erfahrung und erschweren den Ueberblick über das Dasein, zudem enthalten sie immer ein revolutionäres Element. Das Nächste, was der Mensch in seiner Faulheit tut, ist daher, daß er versucht, sie wegzuschieben, wegzulügen; er tut, als ob sie gar nicht da wären, oder als ob sie in die alten Formen paßten: dies ereignet sich im ersten Akt, in der Etappe der Bourgeoisie. Man probiert — bewußt oder unbewußt — ob sich die neuen Nahrungsmittel nicht verfälschen lassen. Auf die Dauer geht aber so etwas nicht, der Schwindel kommt auf, und eine neue aufgeklärte Generation macht sich nun mit größtem Eifer daran, die neuen Inhalte vorläufig einmal einzuregistrieren. Zunächst ist das eine ganz mechanische Tätigkeit, eine reine aktenmäßige Protokollierung und Inventuraufnahme, die einfach die neuen Dinge aufschreibt, einschreibt: diese Aufgabe erfüllt sich auf der Stufe des Naturalismus. Oder, um im Bilde von den Nahrungsmitteln zu bleiben, die neuen Nährstoffe werden zerkleinert, aufgelöst, in einen verdaulichen Zustand gebracht. Auf diese Etappe folgt dann endlich die der organischen Einverleibung, die neuen Nahrungsmittel werden resorbiert, verdaut, mit allen Begleiterscheinungen dieses Zustandes: nennen wir diese Stufe die der Verdauungsträgheit. Nach dieser muß dann notwendigerweise ein Abschnitt kommen, in dem die neuen Materialien endlich ihrem wirklichen Zweck zugeführt werden, nämlich: sich in Wärme

und Muskelkraft umsetzen, die Gesamtbitalität erhöhen und lebendige Arbeitsenergien spenden.

Inwieweit sind nun die Charaktere dieser drei Etappen im Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts enthalten und — wie wir wohl erwarten dürfen — weiterentwickelt? Inwiefern ist er die Resultante aus diesen drei Komponenten?

Das bourgeoise Grundelement

Was zunächst die Bourgeoisie anlangt, so ist sie schon darum ein Bestandteil auch des heutigen Seelenlebens, weil sie die Grundfarbe unserer ganzen modernen Kultur bildet. Die moderne Kultur ist eine bourgeoise; sie ist weder in den Händen des Klerus, wie im Mittelalter, noch in den Händen einer ritterlichen Nobilität, wie zu den Zeiten des Minnesangs, noch einer höfischen Nobilität, wie zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten. Sie ist exklusiv bürgerlich. Wenn wir heute an die geistigen Typen, die kulturtragenden denken: an den Künstler, den Dichter, den Denker, so erscheint vor unseren Augen immer ein schlicht gekleideter, einfacher Bürgermann von bürgerlicher Herkunft, bürgerlicher Umgebung, bürgerlichen Sitten und bürgerlichen Zielen; genau so wie bei dem Wort ‚Mittelalter‘ vor unsern Augen sogleich ein prächtig gekleideter Ritter zu Pferde auftaucht, oder auch ein Mönch, der im düsteren Reflektorium Folianten wälzt; oder wie das Wort ‚Kokokokultur‘ mit der Vorstellung königlicher Prunksäle, galanter Höflinge und glänzender Maitressen untrennbar assoziiert ist. Man muß bei Bourgeoisie durchaus nicht gleich an den Philister denken; wir brauchen nur das Wort ‚Goethe‘ auszusprechen, um sofort zu wissen, was unter dieser vornehmen Bürgerkultur gemeint ist. Daß nahezu alle bedeutenden Geister der neueren Zeit recht eigentlich die tiefsten Widersacher des Bürgertums und der bürgerlichen Weltanschauung waren, beweist den ganzen Tatbestand, statt ihn zu widerlegen. Sie waren eben Bourgeois-Outsider. Nur ein Jude konnte die Idee des Judentums in ihrem innersten Kern auflösen; nur ein katholischer Priester konnte den Katholizismus vom tiefsten aus verneinen; nur ein durch und durch theologisch und moralisch orientierter Geist konnte Antichrist und Immoralist werden. Und war es nicht Graf Mirabeau, der die französische Revolution ins Rollen brachte? Um etwas mit der tiefsten Leidenschaft bekriegen zu können, muß man auf tiefste daran leiden können, und um daran wirklich leiden zu können, muß man es sein.

Das neue Ungetüm

Die Begleiterscheinung zunehmender Kultur ist immer ein zunehmender Naturalismus; und da wir von der Annahme ausgehen, daß wir uns in einer solchen fortschreitenden Bewegung befinden, so

dürfen wir erwarten, daß der Mensch von heute um nichts weniger naturalistisch sein wird als der Mensch der Neunzigerjahre, ja sogar naturalistischer. Und dies ist denn auch in der Tat der Fall; nur vollzog sich diese Entwicklung nicht mehr unter dem Druck eines literarischen Programms, sondern unter der Einwirkung eines bislang sehr verachteten Wesens: der Maschine.

Mit der Maschine ist es uns zuerst gegangen wie mit jeder neuen Wirklichkeit. Jede neue Realität steht zunächst da in ihrer nackten, rohen Tatsächlichkeit, als *factum brutum*, und wir meinen, der Materialismus habe mit ihr einen neuen Sieg errungen. Aber sobald wir uns nur einmal an dieses neue Ungetüm von Tatsache gewöhnt haben, beginnen wir zu erkennen, daß es so etwas wie Materialismus gar nicht gibt, und daß alle Materie nur dazu da ist, um vergeistigt, in Geist aufgelöst zu werden. Und die Maschine ist kein Ungetüm mehr.

Man wirft unsrer Zeit vielfach vor, sie sei prosaisch; aber, näher zugeesehen, ist das nichts als die Umschreibung für zwei sehr ehrenvolle Tatsachen: nämlich daß wir realer, reeller geworden sind, und daß wir mehr arbeiten.

Die Maschine ist die souveräne Beherrscherin unsres gegenwärtigen Lebens. Nun, das leugnet niemand; was aber höchst verwunderlich ist: diese brutale, rohe, seelenlose Tyrannin, die alles, was wir für schön, wahr, gut und überhaupt für ideal hielten, zwischen ihren fühllosen Zähnen und Rädern zu zermalmen drohte, beginnt nun allmählich unsre geistige Führerin zu werden: unser Geschmack, unsre Ethik, unser Pathos, unsre ganze seelische und körperliche Haltung fängt an, sich am Vorbild der Maschine leise und halb unbewußt umzumodeln, und erstaunlicherweise: das Verhältnis kehrt sich um; wir glaubten, der Mensch habe die Maschine gemacht, aber o nein: die Maschine macht den Menschen.

Der praktische Körper

Dies zeigt sich zunächst in unserm veränderten Körperideal. Die Griechen und Renaissancemenschen hatten das Ideal des schönen Körpers, wie sich ihn der bildende Künstler ausgedacht hat, des Körpers im freien, kraftvollen Spiel der Muskeln und Bänder, den Ringier- und Athletenkörper im Grunde; und alle Griechen waren geglühte oder verunglückte Athleten. Dann kam die Zeit einer einseitigen Geisteskultur: religiös im Mittelalter, gelehrt in den Zeiten des Humanismus und der Klassik, poetisch in der Periode der Romantik. Der Körper, nicht mehr geübt und gepflegt, wurde häßlich. Der menschliche Instinkt, nie verlegen um Sophismen, konnte einen solchen Körper nicht willkürlich für schön erklären, aber er tat etwas andres: er erklärte ihn für belanglos. An dieser Auffassung vermag unsre Zeit jedoch nicht mehr festzuhalten: daß der Körper ein bloßes, verpfushtes

Anhängsel des Geistes sei, einer solchen Deutung widerstrebt nicht nur unsere monistische Philosophie, sondern auch unsere Instinkte widerstreben ihr: denn die Zeit, in der wir leben, ist nicht nur eine geistige, sondern auch eine naturalistische. Indes, die erste Vorbedingung schöner Körper: eine ausgiebige, fast ununterbrochene Körperkultur ist nicht mehr erfüllbar, dazu ist unser Arbeits- und Bildungsbedürfnis zu sehr gewachsen — wir haben keine Zeit mehr. Zudem: wir sind für das Ideal eines schönen Körpers im kanonischen Sinne der Bildhauer auch schon viel zu vergeistigt; denn ein solcher Körper ist immer ein durch und durch animalischer, ein ungeistiger Körper, nichts als der Ausdruck prachtvoller tierischer Funktionen, gleich dem Raubtierkörper. Also: den schönen Körper der Alten konnten wir nicht mehr haben, und den häßlichen Körper von heute wollten wir nicht mehr haben. In diesem Dilemma erwuchs uns ein neues Ideal: der praktische Körper. Was praktisch ist, ist schön. Was praktisch ist, ist auch durchgeistigt, denn es ist der Ausdruck einer intensiven intellektuellen Arbeit eines überlegenen Kalküls. Was praktisch ist, ist aber auch wenig entwickelt, nämlich nur im nötigsten entwickelt, ist dünn, zart, sparsam gebaut. Und dies ist in der Tat das moderne Körperideal: ein möglichst leichter, beweglicher, veränderlicher, empfindlicher und dabei doch höchst präzise funktionierender, auf peinlichste zentralisierter Bewegungsapparat und eben darum, trotz seiner Kraft, Vitalität und Leistungsfähigkeit durchaus nichts Robustes, Massives, sondern ein feines, differenziertes Meßinstrument der Seele. In dieser Synthese finden sich plötzlich die beiden scheinbar divergenten Bedürfnisse unserer Zeit zusammen: Kraft und Empfindlichkeit, Realismus und Verinnerlichung. Und was ist dieser Körper, wenn man ihn ins Vollkommene idealisiert? Eine Maschine.

Sachlicher Idealismus

Wir sehen: die abscheuliche Maschine nimmt schon freundlichere Züge an. Aber sie ist nicht bloß ein physisches Vorbild, sie ist auch ein ästhetisches und ethisches. Uebersichtlichkeit, Gradlinigkeit, Sparsamkeit der Konturen, Vereinfachung fast bis zum Schematischen: dies wird allmählich der Kanon des modernen Geschmacks. Vorläufig nennt man überflüssige Linien, Farben und Formen, alle Arten Schnörkel, Dekors und Koloraturen bloß unelegant; eines Tages wird man sie häßlich nennen.

Die Maschine ist auch ein ethischer Kanon. Indem wir der täglichen Arbeit dieses so moralischen, pflichttreuen, wortfargen, zielbewußten Wesens zusahen, hat sich unsere ganze Ethik vermännlicht, in eine neue Art Männlichkeit, die unpathetische, die sich zu der früheren Art des männlichen Ethos etwa verhält, wie das heutige Körperideal zu den strotzenden, überquellenden, kraftprohigen Körpern der Re-

naissance. Man kann übrigens nicht einmal sagen: unpathetisch; es entwickelt sich bloß ein neues Pathos, das Maschinenpathos, das ratendernde, knatternde Pathos eines Eisenwalzwerks, eines Pelotonfeuerz, einer Artillerieattade, einer Dynamohalle, in der Stempel, Räder, Treibriemen, Transmissionen, Ankerwerke, Turbinen ihren ungeheueren Rhythmus anstimmen, erfüllt von einem neuen Pathos, dem Pathos der Arbeit, das seine eigene Schönheit und Musik hat.

Leistung: Arbeit im physikalischen Sinne, das heißt: möglichst hohe Energieproduktion unter möglichst geringem Energieverbrauch; möglichst vollständige Ausnutzung der Mittel bis auf's letzte; Zentralisierung, Sammlung und Kompression der Kräfte; raffinierte Ladung und Entladung: das ist der Grundfönn und Grundwille, das Ideal wie jedes andre. Sollte es weniger den Anspruch auf diese poetische Bezeichnung haben, weil es unpoetischer, das heißt: weniger romantisch, romanhaft, kindisch, weil es menschlicher geworden ist? Dieser Maschinenwille unsrer Zeit, der gerade unsre Besten vorwärtstreibt, zu immer höheren Kraftleistungen, zu einem Leben unter dem Hochdruck von zehntausend Volt, zur Kraftleistung fast als Selbstzweck —: er ist unser moderner Dämon, und jede Zeit hat eben den ihren. Wir wollen nicht fragen, ob es so am Platze ist, schon deshalb, weil die Frage müßig wäre; es ist am Platze, weil es da ist. Das Mittelalter hatte seinen Dämon, der sich in Kreuzzügen und Hexenverbrennungen entlud, und der einsichtsvolle Historiker sieht darin nur ein Naturphänomen von anderer Besonderheit, nicht mehr; dieselbe Indulgenz werden aber wohl auch wir beanspruchen dürfen.

Wir könnten vielleicht den Grundzug unsrer Zeit mit dem Schlagwort ‚sachlicher Idealismus‘ zusammenfassen. Es ist ein Idealismus, der aus der Sache hervorgeht und sich an den Sachen entwickelt, ein immanenter, empirischer, induktiver Idealismus. Der Realismus des späten Goethe; die Realpolitik Bismarcks; das naturalistische Drama Ibsens; die Philosophie des Pragmatismus; die Sozialethik, wie sie in den Tendenzdramen Shaw's zum Durchbruch gelangt: — all dies sind Synonyme dafür. Nichts anderes ist auch der vielverschriene ethische Idealismus. Er ist eine durch und durch idealistische Ethik wie jede andre (denn es gibt keine andre), aber dabei eine sachliche Ethik, eine Ethik, die sich lediglich an den wirklichen Sachen orientiert, das heißt: an den jeweiligen, in jedem einzelnen Moment unsres Daseins gegebenen besonderen Konstellationen der Beziehung zwischen Mensch und Gesellschaft.

Was ist der ‚kategorische Imperativ‘, was ist der ‚Altruismus‘? Lauter Eselsbrücken für Denksaule und Tatsaule. Man will ein ethisches Gesetz, das unverbrüchlich für alle gilt, weil man zu wenig moralisches Talent besitzt, um in jedem Augenblick das Richtige zu

ten, alle Komponenten zu überblicken und die in jedem einzelnen Fall allein berechnete moralische Schlußfigur aufs neue zu bilden. Man ist unsachlich, denn man will den Tatsachen mit Abstraktionen beikommen; man ist unidealistisch, denn man will sich nicht weiterentwickeln; man ist ungesund, denn man verschmäh die natürlichen Beziehungen zu den Menschen und Dingen. Und alle diese Eigenschaften wirft man dann dem revolutionären, dem fortschrittlichen Ethiker vor. Selbstverständlich.

Die Ueberwindung der Nervosität

Ueber die ‚survivals‘ (um einen Ausdruck englischer Ethnologen zu gebrauchen), die aus dem ‚Fin de siècle‘ herüberagen, braucht wenig gesagt werden. Es ist der Neurologismus, den wir von dort übernommen und nur verstärkt und vertieft, ‚überwunden‘ haben. Aber eine Sache überwinden, heißt nicht: sie zur Türe hinauswerfen, sondern sie sich einverleiben. Das Christentum überwand die Antike, aber nur dadurch, daß es sie erhöhte; Goethe überwand den Sturm und Drang, aber nur dadurch, daß er ihn zu einer vollendeteren Form auskristallisierte. Die klassische Periode der deutschen Literatur, die bei allen Professoren so beliebt ist, verdankte ihre ganze Grundlage den vorhergehenden Jahrzehnten, die so unbeliebt sind und trotzdem, man darf es wohl sagen, unbedingt die produktiveren waren, denn das ganze Nährmaterial an neuen Ideen ist, wenn auch ungeformt, damals entstanden. Diese Köpfe hatten die schwierigere und zugleich undankbare Aufgabe zu leisten. Die klassischen Schöpfungen: die abgeklärte Kunstform Goethes, der monumentale Systembau Kants, sie waren durchaus nicht von vornherein in der natürlichen Anlage dieser Männer gegeben; denn Goethe schrieb auch einmal den Götz und Werther, und Kant war Skeptiker und Positivist; ohne diese ‚unvollkommenen‘ Voraussetzungen wären diese Leistungen niemals zustande gekommen. Aber das gab ihnen gerade ihren klassischen Wert, daß sie Entwicklungsprodukte, schwierige Erwerbungen, Errungenschaften waren. Sonst wäre ja Paul Hense auch ein Klassiker. Er war es aber leider von Geburt an, und darum ist er es nicht.

Um die Anwendung auf unsre Zeit zu machen: der Mensch von heute ist nicht weniger nervös als der typische Dekadent der neunzigerjahre, aber er hat seine Nervosität, wenn man so sagen darf, zu seinem Besitz, zu seinem Eigentum gemacht. Denn was ist Nervosität, ganz nüchtern physiologisch genommen? Feinere Differenzierung, somit erhöhte Produktivität und Leistungsfähigkeit eines bestimmten Organismus unseres Körpers, das wir das nervöse nennen. Nichts verhindert uns, hierin ein Symptom gesteigerter Gesundheit und Lebenskraft zu erblicken.

Das zahnende Kind

Zunächst waren allerdings ‚Nerven‘ eine Art Krankheits symptom, gewiß; aber in dem besonderen Sinne, in dem alle Neubildungen zunächst etwas Krankhaftes sind. Die Schwangerschaft ist ein Krankheitsstadium, auch die Refonvaleszenz trägt die äußeren Merkmale der Erschöpfung. Jede Krisis hat eben ihre Psychosen. Das Fieber ist ein abnormer Zustand, und dennoch ist es das einzige Rettungsmittel des Erkrankten. Nur der Laie hält Fieber für eine Krankheit: ein Wink für Kulturhistoriker.

Wenn jemand sagte: „Ich habe Nerven“, so galt das bisher ohne weiteres als Bekenntnis eines Schwächezustandes. Indes warum? Sind Nerven Geschwüre, Ekzeme, Mißbildungen? Im Gegenteil: Nerven sind die feinsten Organe, die wir kennen. Jedes Organ kann erstarken, warum nicht auch die Nerven? Man könnte es ebensovogut als Indizium für Dekadenz auffassen, wenn jemand sagte: „Ich habe besonders entwickelte Muskeln.“ Zunächst also ist dies ganz ungereimt.

Wir haben aber bereits die Erklärung. Der Nervenmensch des vorigen Jahrhunderts hätte richtig sagen müssen: „Ich bekomme Nerven“; dies war in der Tat ein vorübergehender Krankheitszustand. Ein Kind, das Zähne bekommt, ist krank; genau so lange, wie es sie „bekommt“. Ein Kind, das Zähne hat, ist gesund, und nicht nur gesund, sondern physiologisch hundertmal leistungsfähiger als ein Kind, das noch keine hat.

Wollten wir das Ganze in einer Formel zusammenfassen, so könnten wir sagen: Der bisherige Zustand war die Neurasthenie; wir aber nähern uns dem Zeitalter der Neurosthenie.

Burgtheaterkritik / von D. Maurus Fontana

Sie soll wieder einmal zu streng sein. Der Ruin dieses Theaters ist ihr Werk. Sie wird zum Hemmschuh für die Tatenlust jedes Direktors. Sie unterbindet, Sie verwehrt, sie zerstört. „Schlagt ihn tot, den Hund — es ist ein Rezensionent.“ Der dies gesagt und zitiert hat, ist — und das macht erst den Fall erwähnenswert — kein Burgtheaterdirektor, kein Logenabonnent, sondern ein Burgtheaterkritiker, einer, der dies Amt seit Jahr und Tag mit Ernst und Einsicht ausübt: Engelbert Bernerstorfer von der ‚Arbeiterzeitung‘. Und es möchte nun scheinen, als ob dieser verständige und gütige alte Herr, da er aus der Schule plauderte, ‚Wahrheiten‘, ‚Erkenntnisse‘ ausgesprochen hätte, weil er doch selber vom Handwerk ist. Aber ein Schuster kann einen guten Schuh anfertigen, ohne daß er zu sagen wüßte und zu verstehen brauchte, warum der Welt Schuhe mit starken Sohlen und Absätzen notwendig sind. Sie zertrampeln nur die blühende Wiese, also laßt uns Schuhe mit Luftsohlen und Luftabsätzen machen — träumt er. Wie aber? Wenn dort, wo eine Wiese jahrelang Blumen und Gräser trieb, nun

graue Erde Disteln und Brennesseln trüge, wie ein Bettler sein Kleid? Müßten wir dann dem Gärtner, dem die Wiese anvertraut war, und der sie vergaß oder wie ein Bock betreute, nicht einen Tritt geben! Für den brauchen wir die Schuhe; die Wiese werden wir schon schonen, ist sie nur einmal da.

Aber Engelbert Bernerstorfer schreibt: „Vom ersten Tage seiner leitenden Tätigkeit begegnete er nicht etwa bloß einer kühlen Zurückhaltung, sondern vielfach hämischem Mißtrauen und offener Gehässigkeit. Es gehört eine starke Natur dazu, solchen Stimmungen Widerstand zu leisten und im Bewußtsein seiner Fähigkeit ruhig fortzuarbeiten. Eine solche Natur war Schlenther nicht.“ Daß er eine solche Natur eben nicht war, hat ihn zum Direktor untauglich gemacht. Bernerstorfer glaubt ihn zu entschuldigen und — klagt ihn an. Jeden Täter, ja schon den, der eine Tat bloß tun will, trifft Mißtrauen und Haß. Dies ist im großen und kleinen, ist oben und unten in der Welt so. Wer an diesem Allerersten, das der Täter zu überwinden hat, scheitert, wird nie etwas nütze sein, wird am Zweiten, Dritten und Letzten scheitern, wird immer scheitern, weil er nichts tun kann. Kritik, die von Ziel und Tat weiß, wird hier nur Notwendigkeit empfinden. Und wird sich wehren, die Hämlinge, deren Geschäft das Beschmutzen ist, die alles Werden, ob es nun Ibsen oder Beethoven heißt, beschmutzt haben, wird sich mit aller Scham und allem Stolz dagegen wehren, daß man diese blutigen Oscars zur Kritik zähle. Und es bleibt verwunderlich, daß ein Kritiker selbst von der Kritik zu sprechen vorgibt und von ihren Affen handelt.

Wie Schlenther soll es auch dem Baron Berger ergangen sein. Da trübt sich die Erinnerung Bernerstorfers merklich. Denn gerade Berger zog wie ein Triumphator ein, wurde wie ein Heiland empfangen, es wieherte von Begeisterung ringsum, und Baron Berger ging um und schüttelt alle Journalistenhände. Aber Bernerstorfer sagt: „Er erfuhr von Anfang an das gewöhnliche Mißtrauen.“

Und er sagt weiter: „Dieselben Kritiker, die vor allem jedem Burgtheaterdirektor das Leben sauer zu machen als ihre vornehmste Aufgabe ansehen, sind gegen die andern wiener Theaterdirektoren von einer überströmenden Liebenswürdigkeit und grenzenlosen Nachsicht.“ Wer sind „dieselben Kritiker“? Vielleicht ist's einer, vielleicht aber auch keiner. Denn das ist ja eben das Uebel der Burgtheaterkritik, daß im allgemeinen das Burgtheater Separatkritiker hat, Kritiker, die nur in dieses Theater gehen und darüber schreiben. Sie versteinern in diesen Räumen und, da sie die wunderbare Fähigkeit haben, uralte zu werden, muten sie schließlich wie Petrefakten an. Von Max Kalbed spricht man beispielsweise wie von einem erratischen Felsblock. Das Kalbed. Mit Grauen sieht's der Wanderer, schlägt ein Kreuz und flieht's.

Davon hat Bernerstorfer nichts geschrieben, und das ist doch der größte Schade. Man kann keinen Lebenden, und am allerwenigsten einen Kritiker, aus dem fließenden, unruhvoll sich wandelnden Leben nehmen und in eine stille Nische stellen, einen Bleistift und ein Papier in der Hand. Das ist widersinnig. Wer jahrzehntelang in einem goldenen Kerker Einzelhaft erleiden muß, verlernt schließlich das Spre-

den. Und das Weltbild mancher Burgtheaterkritiker ist ebenso verwunderlich wie die Welt, in der zu leben sie gezwungen sind. Haben sie doch durch Jahre nur Burgtheaterautoren und Burgtheaterschauspieler gesehen und gehört. Sie haben das Leben verloren, sie tanzen wie Mumien um das ausgehende Dellämpchen des Burgtheaters und haltens für einen flammenden Opferstoß. Dieser Sorte Burgtheaterkritik — sie ist gefährlicher als die Hämlinge, die Bernerstorfer wie Windmühlenflügel bekämpft — ist alles recht. Ihr Blut ist Honig, und sie schwitzen Honig aus. Vor wirklichem Blut, wie es, zum Beispiel, Reinhardt ist, flüchten sie zu Linzertorten und Marmorsorger und leben wie die Turteltaubchen. Kämen doch bald Falken, Sperber und Adler, voll unruhigen Lebens in ihren Augen und Krallen, an ihrer Statt: ich glaube, zufrieden wäre auch Engelbert Bernerstorfer, dessen Blick heute sinnend auf ein paar Mistkäfern ruht.

Aus dem Tagebuch einer deutschen Schauspielerin

Im Stuttgarter Verlag von Robert Lutz erscheint ein Buch, dessen pseudonym Verfasserin, eine ehemalige Schauspielerin, den Zweck verfolgt, „durch die schmerzliche Bekanntgabe der sehr wirklichen Noth, Qualen und Enttäuschungen, die eine Bühnenkünstlerin erleben muß — muß! — Zustände, Schäden, Uebel zu berichten, die dem deutschen Theaterwesen nahezu allgemein eigen sind, und dadurch den Gefährtinnen, die den Kampf führen, zu den andern eine neue Waffe zu liefern.“ Bevor das Buch hier ausführlich besprochen wird, soll es sich selbst empfehlen.

Je lebendiger es in der Natur wird, um so stiller wird es im Theater. Die Saison geht auf die Neige, und viele Anzeichen deuten darauf hin. Das ganze Kunstgeschäft wird lässiger betrieben. Die Darsteller sind müde und abgespannt, die Leitung ist weniger streng und peinlich, der Direktor betrachtet nicht mehr sorgenvoll die Kassenberichte und ist deshalb menschenfreundlich zu allen. Die Beteiligung am letzten Abonnement ist gut ausgefallen, also kann die Sache nicht mehr schief gehen. Außerdem stehen noch ein paar Gastspiele bevor, die sicher ziehen werden. Denn weil das Publikum sich an seinen heimischen Kräften für diesen Winter satt gesehen hat, müssen einige berühmte Gäste kommen, um die Leute in diesen Vorfrühlings Tagen in den Bau zu locken.

Unser Schauspielpersonal ist mißmutig und sorgenvoll, und die Freudenbezeugungen einzelner über das Aufhören der Plage können darüber nicht täuschen. Saisonschluß ist ein böses Wort. Es bedeutet das Aufhören der Gagenzahlung, das Versiegen der Vorschußquelle.

Und noch manches andre geht zu Ende. Die leichtgeknüpften, liebevollen Saisonverhältnisse, die angebändelt worden sind, hören auf oder werden doch unterbrochen. Vielleicht hat Er ein Sommerengagement gefunden und Sie nicht. Das bedeutet Trennung. Im

Winter, wenn die Gagen reichlicher bemessen sind, kann man die irdischen Glücksgüter teilen. Im Sommer ist das ausgeschlossen, und wäre die Liebe noch so groß. Denn Sommergagen reichen noch nicht einmal für eines allein. In dieser Zeit hat jeder Mühe, für sich selbst zu sorgen, und für den Genossen der fetten und liebevollen Wintermonate bleibt nichts übrig. Für einige von unsern Verhältnispärchen bringt der Saisonschluß die Trennung für lange Zeit, vielleicht für immer. Männlein und Weiblein sind auseinander engagiert worden, Er nach Süden, Sie nach Norden, oder umgekehrt. Wer weiß, ob sie im Leben noch einmal an demselben Theater zusammen treffen werden. Das Scheiden tut auch nicht sehr weh. Die Deutschen, die schon länger beim Theater waren, sind bereits daran gewöhnt. Zu Anfang fühlt man sich wohl einsam und unzufrieden, aber das ist mehr die Folge des Aufhörens der bequemen Gewohnheit und der Regelmäßigkeit im Erleben. Man wußte doch schon, als man sich den ersten Ruß gab, daß die zarten Bande nicht für die Ewigkeit gewebt seien. Die Sorge um das Brot für die nächsten Monate läßt auch kein echtes rechtes Liebesleid aufkommen. Sie ist zunächst das stärkste Gefühl, das alle andern betäubt. Ersparnisse von der Wintergage haben nur wenige zurückgelegt. Die meisten konnten es nicht, selbst wenn sie gewollt hätten. Sie brauchten alles für Nahrung und Wohnung, für die notwendigen Anschaffungen und Ergänzungen der Kleider, und was sonst zur Garderobe gehört. Andre wieder, deren Gagen so groß waren, daß sie sich für die dürre Zeit ein paar hundert Mark hätten auf die hohe Kante legen können, haben es in sehr begreiflichem Leichtsinne nicht getan. Wie gewonnen, so zerronnen! Im Sommer müssen sie mager leben, dafür wollen sie sich im Winter entschädigen.

Ich habe in den letzten Wochen mancherlei über das Leben und Treiben der Theaterleute erfahren. Frau Daun, unsre Römische Alte, hat sich mir nach meinem Streit mit Fräulein B. wegen der Rolle der Roxane freundschaftlich genähert. Ich scheine ihr also imponiert zu haben. Sie ist eine ruhige und recht gebildete Frau, die ein schweres Sorgenbündel zu schleppen hat, da sie ein Töchterchen von ihrer schmalen Gage mit versorgen muß. Von ihr höre ich mancherlei, was mir bei meiner abgesonderten Stellung im Personal sonst wohl noch fremd geblieben wäre.

Sie und alle die andern klagen über die kurzen Wintersaisons von sechs und sieben oder höchstens acht Monaten, wie sie mindestens neun Zehntel aller deutschen Theater eingeführt haben. Nur bei den ersten Fächern der Oper sind die Gagen so hoch, daß die Künstler sich von ihnen den Unterhalt für die Sommermonate sparen können. Die Opernleute sind überhaupt viel günstiger gestellt als wir vom Schauspiel. Sie brauchen weniger für Toiletten. Mit fünfzehn oder zwanzig Kostümen reicht eine Sängerin schon weit, und war sie klug

genug, gute Stoffe verarbeiten zu lassen, so kann sie jahrelang auskommen. Die Sänger haben es auch besser als die Schauspieler. Ihnen werden alle Kostume geliefert. Unsere Herren müssen sich die modernen Anzüge selbst anschaffen, und diese Ausgabe ist nicht klein, da bei weitem die meisten Stücke, die gegeben werden, in der Gegenwart spielen.

Die Schauspieler, die kein Sommerengagement finden, müssen einige Monate lang in großer Dürftigkeit leben. Und ihrer sind sehr viele, da die Zahl der Sommerbhnen, die Schauspiele geben, gering ist und da diese Bühnen sich außerdem nur beschränkte Ensembles engagieren. Während der Herr Direktor, der seine dreißig- oder vierzigtausend Mark verdient hat, auf kostspieligen Badereisen schwelgt, muß sich der arme Künstler, der ihm das Geld erworben hat, häufig von Brot und Kartoffeln ernähren.

Die Stadtverwaltungen wenigstens sollten an ihren Theatern zeitgemäßere und menschenfreundlichere Geschäftsgebräuche einführen und ihre Direktoren veranlassen, mindestens zehn Monate lang zu spielen. Reinverdienste von dreißig-, vierzig- und mehr tausend Mark, wie sie manchem Direktor eines Stadttheaters nachgewiesen werden, bedeuten geradezu harte Ungerechtigkeiten am Personal, dem für seine Arbeit ein Teil dieser Betrge noch zukommen müßte. Begabung und Können der Darsteller verdienen diese Summen, nicht aber die mehr oder weniger geschickte Repräsentation, künstlerische Oberaufsicht und Geschäftsführung des Direktors, dessen Arbeitsleistung, Fähigkeiten und geschäftliches Risiko sehr häufig im umgekehrten Verhältnis zur Höhe seines Einkommens stehen. Wo aber der Direktor nicht in der Lage ist, aus eigener Finanzkraft zehn Monate lang zu spielen, dort sollten die Stadtverwaltungen Zuschüsse gewähren, wie sie solche auch für ihre Schulen aufbringen müssen. Ein Theater ist auch eine Bildungsstätte, und wenn es nach reinen künstlerischen und volkserzieherischen Grundsätzen geleitet wird, häufig eine einflureichere als manche Schule. Deshalb sollte es im Range der stadtvterlichen Frorge und Wertschätzung auch ebenso hoch stehen wie Volks- und Mittelschulen.

Die Würde und Bedeutung des Bhnenknstlers, der der Lehrer an der theatralischen Bildungsanstalt ist, verlangt eine wirtschaftliche Sicherstellung. Wenn der Schauspieler mit dem ersten Frhlingsswehen hinaus muß in eine Zeit der Not und Entbehrung, wenn die Schauspielerin zur Bestreitung ihres Unterhalts und Toilettenaufwands sich zahlende Freunde gewinnen muß, die sich für ihre Opfer wieder durch körperliche Gunstbezeugungen der Dame entschädigen lassen, so ist das weniger beschämend für die notleidenden Künstler denn vielmehr schmachvoll für die Stadtgemeinden als die Theaterbesitzer, die ihre Knstlerschar nicht über solche Notlagen hinausheben

durc) geringe, von der Allgemeinheit getragene Zuschüsse zum Theaterbetrieb. Das Verpachten der im städtischen Besizrecht stehenden Theater an Unternehmer ist überhaupt unvornehm und unwürdig, mag es nun geschehen, um dem Stadtsäckel Einkünfte zuzuführen, oder mag man es tun, um ein zu befürchtendes Defizit nicht selbst tragen zu müssen, sondern auf die Schultern des Pächters abwälzen zu können. Beide Verfahren sind gegenüber der Bedeutung des Theaters niedrig und schundig. Es ist doch schlimm genug, daß an den meisten Privattheatern, auf deren Geschäftsbahnen keine amtliche Stelle Einfluß hat, die Schauspieler, die kein Gesetz schützt, unter Ausbeutung, Zwang, Schikane, ungerechter willkürlicher Kündigung, Not in Krankheitsfällen, entseßlich leiden müssen. Die Stadttheater sollten sich über diese Schuld und diesen Jammer erheben und in ihrem Bereich gerechtere, menschenwürdigere und sittlichere Zustände herstellen. Die Städte sollten ihre Theater selbst verwalten, sich künstlerische Leiter engagieren, den geschäftlichen Teil durch ihre Beamten besorgen lassen und die Künstler wie Angestellte der Gemeinde halten, wobei man ja nicht gleich bis zur Pensionsberechtigung zu gehen braucht. Aber es müßte erreicht werden, daß der künstlerische und geschäftliche Betrieb, die Anstellung und Entlassung der Künstler der Willkür des lediglich um seinen Geldbeutel besorgten Pächters entzogen würden. Auch die Kunstleistungen würden bei diesem Verfahren außerordentlich gewinnen.

Von der Erfüllung dieser Forderungen sind wir heute noch meilenweit entfernt, weil die braven Herren Stadtväter zu wenig Einsicht, Kenntniß der bestehenden kläglichen Verhältnisse und Würdigung der Kunst als Volksbildungsmittel besitzen, und weil dem dummen, rückständigen Publikum der Schauspieler immer noch als ein untergeordneter, außerhalb der Gesellschaft stehender, in Untätigkeit und Unzucht verkommender Vagabund gilt.

Ich habe kürzlich über die Leiden unseres Standes mit Doktor Göß gesprochen, und er war ganz meiner Meinung. Er sagt, es sei wohl möglich, daß wir unser Loß bessern könnten, wenn wir nur eines lernen wollten: Zusammenhalten, Organisation in der Allgemeinheit des Standes und im Ensemble jedes einzelnen Theaters. Wie die industriellen Gewerkschaften müßten wir wie ein Mann zusammenstehen, müßten uns eine Kriegskasse anschaffen und einmütig unsere Forderungen an die Unternehmer und Gesetzgeber vertreten.

„So könnte es gehen,“ sagte er, „aber so wird es wahrscheinlich noch nicht so bald. Denn die Bühnenkünstler können leider auch in den ernstesten Fragen ihrer wirtschaftlichen und sozialen Zukunft nicht zusammenhalten. Es finden sich immer wieder unter ihnen Leute, die gegen das allgemeine Standeswohl handeln, wenn ihnen dafür irgendwelche Vorteile, ein gutes Engagement, eine reichliche Gage oder auch nur eine Bombenrolle und eine einflußreiche Stellung im Personal

versprochen werden. Selbstsucht, Ruhmsucht und Neid sind zu starke Beeinflusser des Tuns und Denkens der Schauspieler, als daß ein geschlossenes Zusammenhalten zu gemeinsamem Vorgehen sie alle befeelen könnte. Es wird immer eine ganze Anzahl von Leuten geben, die sich einbilden, sie seien bisher von den erfolgreicherem und begabteren Künstlern unverbienterweise unterdrückt und nicht an den ihnen gebührenden Platz gelassen worden, und die, wenn ihnen ein kleiner Gewinn, ein mäßiges Wachsen ihrer Bedeutung winkt, der Gesamtheit in den Rücken fallen werden. Die Schauspieler haben keinen Korpsgeist. Jeder liebt sich selbst und sein kleines Dasein und seine arme Künstlerschaft viel zu sehr und hält sie für viel zu wichtig, als daß er einen mäßigen Gewinn, eine kleine Förderung seiner künstlerischen Stellung, die er durch die Abtrünnigkeit erreichen kann, zugunsten des Gemeinwohles ausschläge. Und zu diesen Leuten, die aus Gewinnsucht und Ehrgeiz am ganzen Stande sündigen, kommt noch eine schlimmere Sorte, die den wirklich arbeitenden und der Kunst dienenden Frauen am Theater das Leben schwer macht, jene erschreckend große Anzahl von Frauenzimmern, die die Bühne nicht um der Kunst willen betreten, denen sie lediglich ein bequemer, von vielen Käufern zu überblickender Ausstellungsplatz ihrer Reize ist, die ihre Zugehörigkeit zu einem Theater nur als Deckmantel einer mehr oder weniger eleganten, den dummen Männern romantisch erscheinenden Prostitution benutzen. In keinem Berufe würde man gegebenen Falles so viele Streifbrecher finden, wie bei euch. Ihr Schauspieler müßt erst sozial denken lernen. Vorher werdet ihr nichts erreichen."

Doktor Götz hat nicht unrecht. Ich weiß es. Ich kenne bisher nur unser Stadttheater, aber wenn an allen Theatern die Mitglieder so unkollegial leben, wie bei uns, so hege ich allerdings die schwersten Befürchtungen für einen Zusammenhalt in ernster Aufgabe. Mir ist es immer so vorgekommen, als gehe jeder darauf aus, seine Kollegen so viel wie möglich zu schädigen. Ich habe die häßlichsten Variationen dieses Themas entweder selbst mit angesehen oder mir erzählen lassen. Das Wegspielen guter Rollen, das unermüdliche Bettelgehen zum Direktor und zu den Regisseuren, um eine Rolle, die den Kollegen vorteilhaft herausstellen könnte, für sich selbst zu kapern, ist eines der harmlosesten Kampfmittel. Schlimmer ist schon das Stören des Kunstgenossen beim Spielen, wenn er eine dankbarere Rolle mimt, als man selbst. Das wird versucht durch schlechtes Lernen, falsche Stichworte, Veränderung der auf den Proben angegebenen Stellung, zu spätes Auftreten, zu frühes Abgehen und mehr dergleichen Vorkommnisse, bei denen sich der böse Wille des Störenfrieds kaum nachweisen läßt. Ein andres oft geübtes Stück ist das Hintertreiben eines guten Engagements. Zu diesem Zweck werden dem Direktor, der den Nebenbuhler für seine Bühne gewinnen will, anonyme, verkleinernde

und verlästernde Briefe geschrieben und etwa vorhandene ungünstige Kritiken eingeschickt. Es gibt Schauspieler, die sich für dieses löbliche Tun ganze Sammlungen von Kritiken über ihre Kollegen anlegen. Auch den Kritiker versucht man, im Kampfe gegen den Rivalen zur Hilfe heranzuholen. Ihm erzählt man schmähende Reden, die der Nebenbuhler über den Rezensenten und seine Schreibereien geäußert haben soll. Dasselbe ehrenhafte Mittel wird auch angewendet, um den zu bekämpfenden Kollegen oder die Kollegin in der Wertschätzung und Gunst des Direktors oder der Regisseure herabzusetzen, und solcher lebenswürdiger und tugendhafter Waffen im Kampfe um Geltung, Erfolg, Rollen und Brot gibt es noch viele. Sie alle erzeugt die Unsicherheit der wirtschaftlichen Lage und der künstlerischen Stellung, der Zweifel über die persönliche Notwendigkeit und Unerseßlichkeit, das Mißtrauen gegen die eigene künstlerische Bedeutung.

Die Anwendung solcher verwerflichen Listen beweist recht klar den Mangel an Kollegialitätsgefühl und Korpsgeist unter uns, und das Fehlen der Einsicht, daß wir nur durch das Eintreten eines für den andern, durch Verträglichkeit, Gemeinfinn und gegenseitige Treue unsere wirtschaftliche und soziale Lage bessern werden.

Es wird langer und eindringlicher Erziehung bedürfen, bis unsern Leuten der wünschenswerte und notwendige Korpsgeist beigebracht worden ist, aber der Not, die den deutschen Schauspielerstand schlägt und drückt, wird es endlich gelingen.

Diese Not lerne ich am Ende der Saison in häßlichen Gestalten kennen.

Notlage ist es, wenn Fräulein B. jetzt in die Nähe der Kaserne des Kavallerieregiments zieht, unter dessen Offizieren sie ein paar Freunde hat; Notlage ist es, wenn Fräulein Bingel, die im Winter ein auf herzliche und sinnliche Zuneigung, aber nicht auf Zuneigungen materieller Art gegründetes Verhältnis mit unserm jugendlichen Komiker unterhielt, jetzt endlich den Anträgen des Zahnarztes Müller nachgibt und sich von ihm aushalten läßt; Notlage ist es, wenn Falke und Schelling und die Jakobs und noch ein paar andre auf eine Tournee durch weltentlegene Nester gehen, wo sie oft nicht das Salz zum Brot und das Geld für das Nachtlager verdienen werden; Notlage ist es auch, wenn Herr Weier für ein paar lumpige Groschen die Stelle eines Konferenziers im Cabaret Kaiserbar annimmt, das durchaus kein Kunstinstitut, das lediglich der Fleischmarkt unserer jüngeren Hautefinance ist.

Wenn ich das Engagement an das Schauspielhaus nicht bekommen hätte, und wenn ich mein kleines Vermögen nicht besäße, käme auch wohl an mich eine aus der Not geborene Zwangslage, und wer weiß, was ich tun und unternehmen müßte, um mir den Magen zu füllen. Für den Bühnenkünstler ist dieses Organ eine sehr unbequeme und

nachteilige Einrichtung. Im Sommer wenigstens müßte man es aushängen können.

Ich glaube, es gibt keinen Stand, dem so wenig Wege aus der Notlage offen stehen, wie dem Schauspielerstand. Am letzten Ende und wenn die soziale und sittliche Hebung mit Hochdruck betrieben werden soll, wird wohl nichts andres übrig bleiben, als die Errichtung tugendhaft geleiteter Asyle für stellenlose Komödiantinnen.

Viele Künstlerinnen würden solche Institute, falls ihre Gründung überhaupt möglich wäre, sicher mit großer Freude und besonders als Sommerunterkunft begrüßen, andre — und ihre Zahl ist groß — würden ihnen in großem Bogen ausweichen. Ihnen erscheint ein elegantes Dirnentum durchaus nicht als schändlich und noch weniger als ein schreckliches Schicksal, so lange es nur einigermaßen maßiert ist. Ich habe an unserm immerhin für sehr sittsam geltenden Stadttheater mehrere Vertreterinnen dieser Spielart kennen gelernt.

Unser ganzes Ballettkorps lebt in der tollsten Sittenanarchie. Grund: miserable, auch für die Bestreitung des bescheidensten Lebensunterhaltes nicht ausreichende Gage, aber auch starker Hang zur Unzucht, der sich allerdings erst später entwickelt haben mag, nachdem die Not die Mädchen auf die schiefe Ebene geführt hatte. Unsere Stadtväter kennen die Niedrigkeit der Gagen, sie wissen als Hausvorstände, daß ein Mensch davon nicht leben kann, sie müssen sich also an ihren fünf Fingern abzählen können, daß die Balletteusen zur Prostitution genötigt werden, wenn sie nicht verhungern wollen. Trotzdem geschieht nichts, um diesen Geschöpfen zu helfen. Sofern ihnen überhaupt noch geholfen werden kann! Denn die meisten sind vollständig verdorben. Vor einigen Monaten, ich war noch nicht lange im Engagement, mußte ich mich einmal in der Ballettgarderobe mit anziehen, weil sonst nirgends Platz war. Es wurde 'Die Jüdin' gegeben, und im letzten Akt fand ein großer Massenauftrieb von Personal statt, bei dem alles was Beine hatte, mithelfen mußte. Während der beiden halben Stunden, die ich zum Anziehen und später zum Abschminken und Ausziehen brauchte, wurde von den Mädchen nur, aber auch nur vom Geschlechtsverkehr gesprochen, und zwar mit einer Unzweideutigkeit der Bezeichnungen und einer Selbstverständlichkeit, wie man sonst vom Wetter redet. Die Mädchen berichteten einander mit nackter Deutlichkeit von ihrem Liebesleben und ihren Geschlechtsakten, erzählten sich von der Körperbeschaffenheit ihrer Verehrer und der Art der Liebesübungen, die sie bevorzugen, und besprachen mit kritischer Abschätzung die Geschenke und Zuwendungen, die sie nach den Liebesnächten von ihren Freunden erhalten hatten. Es war einfach ekelhaft. Wenn man dazu bedenkt, daß in derselben Garderobe auch vierzehnjährige Ballettelevinnen anwesend waren, kann man ermessen, wie groß beim Theater die sittliche Gefahr für die Jugend ist.

Rundschau

Von Bernard Shaw

Egon Friedell hat im Wiener Akademischen Verband für Literatur und Musik über Shaw gesprochen. Es ist besser, wenn man diesen ausgezeichneten Vortrag nicht in seiner Gänge abdrucken kann, lieber kein Sterbenswörtlein daraus zu zitieren. Denn er ist in seiner Art ein so organisch gewordenes Kunstwerk, daß eine Zersäuerung in Schlagworte keinen ungefälschten Begriff von diesem Denkbilde ergeben würde. Darin liegt eben die Qualität dieses monologisierend gesprochenen Essays, daß es sich hier nicht um Literatur handelte, nicht darum, einer bestimmten Persönlichkeit ihren bestimmten Platz in diesem Kunstabweichel anzuweisen. Sondern, daß es um Feststellungen weiterer, höherer Art ging, um die seelische Beschaffenheit unserer Menschheit von heute überhaupt und um die ihr allein eigentümliche Beschaffenheit des psychologischen Kristallisationsprozesses, den man Dichtkunst nennt.

Deshalb stellte Friedell zu Anfang Bernard Shaw nur ganz kurz vor, um allsogleich weit weg von ihm sich in andern Welten umzutun. Denn um die Psyche der eigenen Zeit zu erfühlen, war es ihm nötig, deren Kontraste zu skizzieren. Und da Entwicklung immer eine Fortbewegung in Gegensätzen bedeutet, so war es vorerst die griechische Weltanschauung und dann die Shakespearesche, die den Hintergrund abgab, von dem die Persönlichkeit unserer eigenen Zeit sich abheben sollte. Von diesen

allgemein psychologischen Grundthemen zog es Friedell zu den besonderen Gestalten, zu den großen Synthetikern ihres Zeitinhalts, und er rastete eine Weile, um einen Rundblick auf Shakespeare zu werfen. Konnte er aber diesen erklären und die ungeheure Distanz, welche das Elisabethinische von dem Sophokleischen Drama schied, ohne weiter auf den Urgrund jeder dramatischen Neuentwicklung, ohne auf die Philosophen zu weisen, die Dichtern den Kanon weben, in welchen sie die Blüten ihres Erlebnisses einstickten? Solche Zusammenhänge wurden mit spielerischer Grazie von Plato zu Kant, von Kant zu Nietzsche geknüpft. Und weil doch nichts allein für sich besteht und jeder Zustand in einem allgemeinen sich spiegelt, so einten bei Friedell sich Seelenzustand, Dichtung, Philosophie zu großen Kulturcharakteristiken.

Alles dies aber war notwendig, um wieder zu Bernard Shaw zurückzugelangen, und um sein Wesen innerlichst leuchten zu machen. Um uns verstehen zu lassen, daß Shaw der schamhafte Dichter ist, der seine tiefsten Emotionen nur in der Vermummung der Satire preisgibt. Daß er gerade dadurch im höchsten und einzigen Maß der vorbildende Typus des kommenden Dichters scheint. Weil es schon dieser Zeit seltsam schöne Geste ist, in Verschllossenheit alles Glühende des Empfindens zu verbergen. Weil unser Handeln immer noch innen konzentrierter, immer heimlicher und

gedämpfter wird. Weil wir nicht mehr wie Macbeth morden, um einer Machtsehnsucht willen, und nicht mehr wie Othello töten, wenn Eifersucht uns kralft. Shaw ist der moderne Mensch, er ist der zwiespältige Mensch, und er hat das neue Heldenideal aus sich heraus geschaffen. Den natürlichen Helden, in dessen Seele Tragik und Komik nicht nebeneinander, sondern ineinander ranken, den Helden, der, so wie sein Dichter, jedes Pathos als Preisgebung des schönsten Menschenrechtes, seines Einsamkeitsrechtes, fühlt.

... Vielleicht hat es seit Mitterwurzer keinen Künstler gegeben, der wie Friedell mit so souveräner Laune sein Ich in Kontakt mit dem Publikum zu bringen vermag. Keinen, dem es gelingt, trotz allem geistigen Raffinement, die Unmittelbarkeit des Erlebnisses so intensiv auf die Zuhörenden übergehen zu lassen. Das Wort 'Conférence' ist so mißbraucht, ist so verstümmelt und mißhandelt worden, daß man erst wieder dessen eigentlichen Sinn durch die künstlerische Veredlung erfaßte, die Friedell jener einzigen Mitteilungsförmigkeit zu geben wußte. Halb Belehrung, halb Geständnis; bald ein Zwiegespräch, bald ein Monolog; jezt das Wesen der Dinge, jezt ihren schillernden Glanz berührend, so meistert er seinen Stoff. Hier ist kein Gelehrter, der verkündet; hier ist kein Schauspieler, der beklamiert; kein Schönggeist, der plaudert; kein Redner, der peroriert. Hier ist ein Denker, der die plastische Darstellungskraft eines Künstlers besitzt. Hier ist auch ein Zwiespältiger (ein echtes Kind dieser Zeit, die er kündigt). Ein Philosoph ohne Pathos. Ein ästhetischer

Monist, der das Drama seiner Erkenntnisse in lachenden Erkenntnissen spiegelt.

Bertha Zuckerkandl

Die Brautwahl

In Busonis kompositorischer Begabung ist ebenso wie in seinem Klavierspiel etwas Selbstständiges, fast Eigensinniges. Unbekümmert um Theorie und Tradition geht er seinen eigenen Weg des ehrlichen Musizierens; Konzessionen kennt er nicht. „Und wie er muß, so konnt' ers“. Er ist ein Neuerer: nicht um der Sensation willen — aus wirklichem künstlerischen Muß sucht Busoni neue Wege.

Diese, in Orchesterwerken so oft bekundete Eigenwilligkeit drängte den Komponisten förmlich zur Oper hin, die ihm die weiteste Möglichkeit bot, neue Gedanken durchzusetzen. Aber mit seinem ersten Werk hat er keinen Erfolg gehabt. Der Textdichter Busoni hat den Komponisten der 'Brautwahl' erdroffelt. Busoni hat sich an einen Stoff gewagt, dessen vielverschlungene Fäden sich wohl in einer breit angelegten Erzählung zu einem vollendeten Ganzen zu gestalten vermögen, der aber nicht genug dramatische Schlagkraft besitzt, um auf der Bühne zu wirken. Ich weiß nicht, ob es Mangel an theatralischem Scharfblick, eine Verkennung der dramatischen Schwächen des Vorwurfs war, daß Busoni sich von der Verarbeitung einer Novelle E. T. A. Hoffmanns zu einem Opernbuch allerlei versprach. Auf jeden Fall wars ein Experiment, und das ist gründlich mißlungen.

In unsäglich schleppendem Tempo baut sich die Handlung auf. Eine Folge von Dialogszenen läßt die primitivsten Gesetze

theatralischer Wirksamkeit außer Acht. Erst zum Schluß des zweiten Aktes, der ebenso wie der erste aus drei Verwandlungen besteht, entwickelt sich etwas, das wie ein kleines Ensemble aussieht. Sonst gibt es nichts als Mono- und Dialog. Aber beileibe kein Dialog, der Musik in sich hat oder danach verlangt — nein, E. T. A. Hoffmanns eigene, stets ein bißchen verzopfte Redewendungen bilden die Grundlage zur Vertonung. Einige kleine Duettscenen lyrischen Geblüts und ein kleines Terzett der drei Freier sind die einzigen wirklich musikalischen Textstellen dieses Buches. Und da hat Busoni auch das Beste seiner Musik gegeben, nein, das einzig Bemerkenswerte. Möge er daraus ersehen, aus welcher Art Textbuch man keine Oper machen kann.

Aber auch bühnentechnisch läßt das Buch der ‚Brautwahl‘ die bescheidensten Ansprüche unerfüllt. Mehr als die Hälfte der Szenen spielen im Dunkel. Zwar, es gibt ein paar szenische ‚Effekte‘: einen Menschen, der aus einem Rottich Goldstücke zaubert; einen andern, der vier Leute zum Tanzen bringt; einen Maler, der einem Nebenbuhler das Gesicht mit grüner Farbe koloriert, ein lebendes Bild — und was dergleichen neue Scherze sind. Und dies langweilige und langatmige Buch wird dadurch nicht amüsanter, daß zum Schlusse des zweiten Aktes uns bereits ausführlich prophezeit wird, was der dritte Akt und das Nachspiel bringen werden.

Die Uraufführung der ‚Brautwahl‘ vollzog sich im Hamburger Stadttheater vor einem wirklich musikverständigen Publikum; und doch wurde im Theater kaum von der Musik zu dieser Oper gespro-

chen. Dank der Unmöglichkeit des Textbuchs besiel die Hörer eine derart lethargische Müdigkeit, daß sie die Musik schließlich als nichts weiter denn als ‚Begleitung‘ aufsaßen. Und doch ist manches Schöne und Kraftvolle in dieser Partitur. Die Behandlung des Orchesters ist blendend, das thematische Material stellenweise ungewöhnlich interessant. Aber es bleibt Material; die Verarbeitung ist nicht geglückt. Und so sehen wir nur Stückwerk, das nicht selbstständig werden kann und zwischen sämtlichen modernen Schulen herumirrt.

Vor dem Durchfall konnte auch die prachtvolle Aufführung dieser Unglücksoper nicht retten. Selbst Birrenkovens Meisterleistung vermochte uns den gänzlich verzeichneten Thuzmann nicht nahe zu bringen. Busoni wird sich schon bequemen müssen, dramatische Wirkungen zu suchen, wenn er für die Bühne schreiben will. In einer Epoche, die jedes Leben zum Drama gestaltet, hat man für theatralische Bandwürmer keine Zeit.

Felix Günther

G e s i c h t e r

Zuweilen fand ich mich Personen gegenüber, bei deren Anblick ich dachte: Käme es in der Strafprozeßordnung plötzlich einmal auf die Psychologie an und (seliger Wahn!) nicht mehr auf den grauen, toten Buchstaben — ungehört und unverzüglich müßte man diese Personen hinter Schloß und Riegel setzen, ohne ihnen auch nur das geringste positive Vergehen nachgewiesen zu haben. Es gibt Physiognomien, für die lebenslängliche Zuchthaushaft als einzige hinreichende Sühne zu erachtet ist.

Richard Leopold

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Aufführungen

1) von deutschen Werken

17. 4. Karl Wilhelm Roettiger: Die Repräsentantin, Schpl. Hamburg, Thaliath.

20. 4. Julius Verstl: Die heiligsten Güter, Dreiaktiger Schwanf. Nürnberg, Intimes Th.

2) von übersehten Werken

Gaddon Chambers: Die Vorübergehenden, Komödie, Aus dem Englischen von Berta Bogson. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Gabriel Vergréti: Der gutfihende Frack, Komödie, Aus dem Ungarischen. Wien, Josefstadt Th.

Neue Bücher

Gustav Kettner: Goethes Drama 'Die natürliche Tochter'. Berlin, Weidmann. 172 S. M. 3,40.

Heinrich v. Kleist: Gespräche. Gesammelt und herausgegeben von Floboard Freiherrn von Bieder-
mann. Leipzig, Hesse & Weyer. 259 S.

Albert Leismann: Die Quellen von Schillers 'Wilhelm Tell'. Zusammen-
gestellt. Bonn, A. Marcus & C. Weber. 45 S. M. 1,20.

Arnulf Berger: System der dra-
matischen Technik. Geänderte Fas-
sung. Weimar, Alexander Dunder. 152 S.

Berthold Schulze: Kleists 'Penthe-
silea' oder von der lebendigen Form
der Dichtung. Leipzig, B. G. Teub-
ner. 42 S. M. 1,—.

Zeitung und Zeitschriften

Paul Alexander: Tom Jarecht.
Reclams Universum XXVIII, 29.

Karl Friedrich Haberadt: Theater-
politik. Niederrheinische Nachrich-
ten 114.

Arthur Denecke: Goethe und Plau-
tus. Lit. Echo XIV, 15.

Alfons Zellner: Die Kinofrage.
Deutsche Bühne IV, 8.

Willi Handl: Max Burdhard.
Neue Rundschau XXIII, 5.

Edgar Zstel: Friedrich von Flo-
tow. Westermanns Monatshefte
LVI, 9.

Albert Roester: Wilhelm Meisters
Theatralische Sendung. Zeitschrift
für den deutschen Unterricht XXVI, 4.

Wilhelm Rosch: Das deutsche
Theater von Jffland bis Immer-
mann. Ueber den Waffern V, 7.

Ingo Krauß: Franz und Georg
in Goethes 'Göz von Berlichingen'.
Der neue Weg XLI, 16.

Max Krüger: Bühne und Bil-
dende Kunst. Die Szene I, 10.

Georg Richard Kruse: Flotows
'Martha' und ihre Ahnen. Der
neue Weg XLI, 16.

Felix Salten: Arthur Schnitzler.
Neue Rundschau XXIII, 5.

Hans Land: Bernhard Baumeister.
Reclams Universum. XXVIII, 30.

Berthold Litzmann: Aus den Lehr-
und Wanderjahren des deutschen
Theaters. Deutsche Rundschau
XXXVIII, 7.

Engelbert Bernerstorfer: Betrach-
tungen über Buch- und Theater-
kritik. Der Strom II, 1.

Ernst Edgar Reimerdes: Fried-
rich von Flotow. Der neue Weg
XLI, 16.

Karl Scheffler: Der Kampf um
das Opernhaus. Voss. Jtg. 202.

Lothar Schreyer: Vom Urheber-
recht des Regisseurs. Die Szene I, 10.

Zensur

Anton Dhorns 'Pater Zukundus'
wurde in Wien wegen Verspottung

der katholischen Kirche und ihrer Diener verboten.

Personalia

Irene Triesch geht im Herbst 1914 an die Bühne der Herren Meinhard und Bernauer, wird aber schon vorher von Zeit zu Zeit am Theater in der Königgräzerstraße gastieren.

Hermann Nissen hat sich dem Berliner Deutschen Schauspielhaus als Darsteller verpflichtet. Die Führung der Genossenschaft wird er ohne Befolgung beibehalten.

Hermann Seldeneck vom Berliner Residenztheater zieht sich am Schluß des Spieljahrs ins Privatleben zurück.

Neue Theaterleiter

Die Leitung der Vereinigten Stadttheater von Chemnitz ist dem wiesbadener Hofschauspieler Richard Tauber übertragen worden.

Wolfgang Quinde, der frühere Oberregisseur des Wiener Deutschen Volkstheaters, ist als Leiter des Schauspiels für das Straßburger Stadttheater verpflichtet worden.

Engagements

Darmen (Stadtth.): Camillo Triembacher von Olmütz.

Berlin (Komödienh.): Martha Treu vom kölner Stadtth., Else Sarto vom nürnberger Intimen Th.

(Neues Schsplhs.): Elinor Buller vom kölner Stadtth.

Brandenburg a. d. Sp.: Cornelia Bruhn vom Märkischen Wanderth.

Charlottenburg (Dtsch. Opernh.): Alfred Goltz, Alexander Kirchner (Helbentenöre).

Düsseldorf (Stadtth.): Marg. Felsing vom königsberger Stadtth. 1912/15.

Eisenach (Tivolith.): Max Meincke und Walter Schneider vom Stadtth. Cuxhaven, Sommer 1912.

Elberfeld (Stadtth.): Ruschi Füssen von Szekrényessh.

Görlitz (Stadtth.): Rudolf Schröder von Hirschberg i. Schl.

Göttingen: Hermann Fischer von Krefeld 1912/13.

Hamburg (Stadtth.): Karl Armster.

Harzgerode (Kurth.): Herbert Klemm von Luzern.

Heidelberg (Stadtth.): Elsa Landorh 1912/14.

Kiel (Vereinigte Stadtth.): Hans Wechmann von Hilbesheim, 1912/15.

Kissingen (Kurth.): Ottilie von Zielitz von Magdeburg, 1912.

Deynhausen: Elisabeth Wigge vom städt. Schauspielhaus Hagen, Sommer 1912.

Salzschlirf: Paul Köllner vom städt. Schauspielhaus Hagen, Sommer 1912.

Stralsund (Schsplhs.): Friedrich Carlmarh vom Thaliath. Saarbrücken 1912/13.

Thorn (Stadtth.): Alexander Mauerhoff 1912/13.

Weimar (Hofth.): Max Nicolaus.

Wien (Wiener Schsplhs.): Oscar Sachs vom Berliner Neuen Operntenth.

Zürich (Stadtth.): Arthur Ristenmacher 1912/15.

Nachrichten

Dem neuen Berliner Komödienhaus wird das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus angeschlossen werden. Erfolge der Stammübne sollen auch vor das breitere Publikum der Zweigübne gebracht werden. Die artistische Leitung des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses behält Direktor Willy Nordau. Direktor Lothar übernimmt den Fundus dieses Theaters und die noch laufenden Verträge der Mitglieder.

Das Stadttheater von Halle wird nach Ablauf des Vertrages mit Geheimrat Richards von der Stadt in eigene Regie übernommen. Zur Leitung soll ein Intendant berufen werden.

Die Leitung des Deutschen Theaters in New York ist wieder von Moritz Baumsfeld übernommen worden.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 19
9. Mai 1912

Der Schauspieler / von Alfred Polgar

Der edle Typus des Burgtheaterschauspielers, wie ihn die verklärte Erinnerung der älteren Generation bewahrt, ist heute so ziemlich ausgestorben. Das kühlere Klima der Zeit duldet nicht mehr die Entfaltung schauspielerischer Persönlichkeiten von solch tropischer Kraft und Fülle, von solcher Ueberlebensgröße, wie sie das Kennzeichen des legendarischen Burgschauspielers gewesen. Das waren Helden, Könige, Tyrannen, Bösewichter, die wuchtig auf der Erde standen und mit dem Haupt an die Sterne rührten. Schon ihr körperliches Format war imponierend. Ihr Gang, ihr Blick, ihre Stimme und Gebärde trugen die Charakterzeichen des Großartigen, und um ihr Spiel leuchtete eine verführerische Gloriole von Erhabenheit. Sie waren, ohne Rothurn, doch Schauspieler auf dem Rothurn. Ihr darstellerischer Stil war monumental: scharfe Kanten, breite Flächen, tiefe Schatten. Ihrer Helden Leidenschaft flammte schnurgerade himmelwärts und brannte, von keinerlei psychologischen Analyse zu Farbenbändern ausgerollt, in einer einzigen klaren satten Farbe. Sie gaben sich nicht in dem Sinne, wie wir es heute verstehen, als Durchleuchter der Menschlichkeiten (die sie darzustellen hatten), sondern als Verdeutlicher in einem materiellen Sinn. Charakter: das ist die Verhältnisgröße zwischen einer Summe von Trieben und einer Summe von Hemmungen. Bei den großen alten Burgschauspielern war diese Größe immer eine runde Zahl, und die Rechnung ging ohne irrationalen Rest auf. Die großen Burgschauspieler gaben eine repräsentative, glanzvolle Vereinfachung der dichterischen Geschöpfe. Eine Vereinfachung, die wie nach den mathematischen, im innersten Wesen dieser Geschöpfe waltenden Gesetzen zustande gekommen schien. Die Helden des alten Burgtheaters waren: Kristall-Spieler.

Dann kamen, aus Berlin, von einer literarischen Welle heraufgetragen, die Rohmaterial-Spieler. Das Lebensgroße, Exakte wurde Kennzeichen dieser neuen Schauspielkunst. Magie und Illusion des Theaters kamen bei den Komödienschreibern wie bei ihren reprodu-

zierenden Helfern in Mißkredit. Und der Ehrgeiz ging jetzt dahin, mit wachen Sinnen den Traum der Kunst zu träumen, einen planen Spiegel der Welt abzugeben, der nichts verfärbte, nichts vergrößerte, nichts verzerrte. Bei dieser Schauspielkunst fühlte man sich nicht allzulange wohl. Es war um sie ein Schimmer von kaltem Tageslicht, der sich schlecht mit dem warmen, holdtrügerischen Licht der Lampe mengte. Die Schauspieler brachten ein Leben auf die Szene, das sich seiner Unwirklichkeit schämte. Einen verb und nüchtern gefaßten Begriff der Wahrheit richteten sie als Götzen ihrer Kunst auf und opferten ihm, was sie an Phantasie, Traum und Illusion zu opfern hatten. Der Gaukelei unfrohe Gaukler. Ihr darstellender Wille strebte nicht mehr nach einer Erhöhung ins Großartige, Repräsentative, sondern ihre Mühe galt einzig dem Detail, von dessen Fülle und Mannigfaltigkeit der Wert ihrer Leistung bestimmt wurde. Sie gaben keine Summe von Wirkung, sondern eine lange Reihe kleiner Summanden (und die Additionszzeichen zwischen diesen). Da es ihnen um eine Wahrheit ging, die durch die Sinne zu überprüfen war, blieben sie die Oberflächenspieler. Auch ihre Erinnerung war nur eine Verdichtung der Oberfläche in die Tiefenrichtung. Sie legten geradezu Wert darauf, daß das Leben, welches sie auf die Bühne brachten, durch keinerlei Prozesse der Sublimation gereinigt erschiene. Das Unbestimmbare, Unsichtbare, Untastbare, Unwägbare hörte auf, eine Rolle in dieser Art Schauspielkunst zu spielen. Das Geschehnis, der Zauber, das Rätsel wichen von der Bühne und machten einer, allerdings imponierenden, nachahmenden Geschicklichkeit Platz.

Um die Wende des Jahrhunderts entstand der deutschen Schaubühne eine neue Rasse von Menschendarstellern, die sich als Kompromißler zwischen den Natürlichkeitskrämern der vergangenen und den Stilkünstlern der vorvergangenen Epoche gaben. Auch die dramatische Literatur fischte zu jener Zeit gern in dem Brackwasser, darin Traum und Wirklichkeit, Nüchternheit und Phantasie sich trübe mischen, und die Schauspielkunst, die sich dieser Literatur zu Diensten gab, trug das zweideutige Wappen der Herrschaft. Sie strebte nach Größe und hatte Angst vor ihr; sie wollte das Pathos und trug Sorge, man könnte es ihr als komödiantischen Uberschwang mißdeuten; sie warb um Wahrheit und fürchtete, die scharfen Konturen der Wahrheit könnten einen unkünstlerischen Eindruck hervorrufen. Es kam eine Art von stilisiertem Realismus heraus, der ohne Kraft und Mut war, sich nie bis an die Grenzen wagte, wo allein strittiges und neues Gebiet zu erobern gewesen wäre, und seine Zaghaftigkeit umsonst als das Produkt tieferer Ahnungen und geheimerer Wissenschaft von den Dingen auszuspielen trachtete. Diese Kompromiß-Schauspielkunst baute Luftschlösser mit Stein und Mörtel und ging auf Abenteuer aus um der Geste der

Abenteuer willen. Die großen Individuen und die großen Wirkungen blieben ihr versagt. Es war eine Schauspielkunst, in der die Neurasthenie Talent bedeutete. Eine durchaus literarische, in vielen Farben schillernde, verwickelte Schauspielkunst, deren Mosaik die Fach-Essayisten zu allerlei Auseinanderleg- und Zusammensetz-Spielen reizte.

Und diese zweideutige Kunst beherrscht noch heute die deutschen Bühnen. Aber der Schauspieler von morgen, der neue Menschen-darsteller, wie er schon jetzt hie und da, episodisch, beunruhigend und störend, in den Vordergrund tritt, wird sich nicht zu ihr bekennen.

Der neue Schauspieler — dies macht ihn unserm Herzen teuer — kommt nicht von der Literatur her, sondern er wird zur Menschen-darstellung getrieben durch die gärende Fülle von Menschenmöglich-keiten, die er in sich ahnt. Er verummmt und vermimt sich nicht als Mörder, als Narr, als toller Liebhaber, sondern er läßt das elementare Stück Mordbereitschaft, Irrsinn, gieriger Zärtlichkeit, das in die vielfältige Struktur einer Menschenseele eingebettet ist, hypertrophieren, läßt das, was als echter Keim in der dunklen Tiefe seines Ich schlummert, für ein paar magische Stunden zur vollen Blüte auf-springen. Er täuscht nichts vor, was nicht in ihm ist.

Denn „sich produzieren“ — das ist Komödiantenberuf. Man sagt: der Schauspieler macht die Figur lebendig. Für den Zuhörer aber kommt es nur darauf an, ob und wie die Figur den Schauspieler le-bendig macht. Unsere kritische Phraseologie dreht die wahren Zu-sammenhänge um, tut so, als ob das Drama die Materie, und die Schauspieler deren Former und Belehrer wären. Das gerade Gegen-teil ist richtig. Die Rolle spielt den Darsteller. Ein Beweis hierfür ist es schon, daß eine schlechte Rolle und eine guter Schauspieler noch immer einen edlen Klang geben, eine gute Rolle und ein schlechter Schauspieler hingegen noch immer einen Mißton. Was der Zuhörer empfängt, ist nicht Klang, Farbe, Reiz eines Dichters, vermittelt durch den Schauspieler, sondern Klang, Farbe, Reiz eines Schauspielers, in Bewegung gesetzt, tönen, leuchten, schwingen gemacht durch den Dichter. Und es muß gar nicht ein Dichter sein. Auch ein Stümper, der an Rainzens Stimme schlug, rief Glockentöne wach; und als der leibhaftige Goethe Herrn Gregori aufzog, klang es dennoch heiser.

Für die heutigen Menschen, die nicht mehr kindisch genug sind, sich stundenlang durch Theaterzauberei über das hinwegtäuschen zu lassen, was ihr Herz füllt, ihr Denken beschäftigt, für die heutigen Menschen, die zu sehr nach Entrückung aus dem Qualm und Dunst ihres alltäg-lichen Lebens hungern, als daß ihnen eine glatte Spiegelung ihres Lebens auf der Bühne Freude bereiten könnte: für sie wird nur der-jenige ein bedeutender Schauspieler sein, in dem sie einen bedeutenden Menschen spüren, eine allerreichste Fülle innerer Möglichkeiten und

die mystische Treibhauskraft, im Ablauf weniger Stunden aus Reimen Blüte und Frucht zu zwingen. Als großer Schauspieler, als Ent- rücker und Bezauberer wird der nächsten Generation nur der gelten, dessen Kunst unendlich viel mehr ist, als eine Summe aesthetischer Be- gabungen, sinnfällig gemacht durch eine Summe brillanter Geschick- lichkeiten. Und das rätselhafte Mißverhältnis: Trottel im Leben und Genie auf der Bühne wird dem Forschereifer künftiger Theater- Essayisten keine Probleme mehr stellen.

Eigentlich war es nie anders. Ueber Moden und Tages- strömungen hinweg behaupteten sich stets nur jene Individuen als große Komödianten, die auch in ihrem Menschentum einen Zug von Größe und Außerordentlichkeit hatten. Nicht die ‚darstellerischen Qualitäten‘ der Frau Duse sind und waren es, die ihre ruhmvolle Wirk- samkeit bedingten, sondern ihr abliges Menschentum: der Stolz und die Anmut ihres Leibes, die Harmonie ihres Organs, ihres Schreitens, ihrer Hände, das Hoheitszeichen auf ihrer Stirn. Es war und ist gleichgültig, welche Rolle ihr den Anlaß gibt, da zu sein, ihr Ich aus- zufalten. Wozu dann die Bühne? könnte man fragen; auch außerhalb des Theaters ist sie ja die, die sie ist? Das stimmt gewiß; und wenn wir unser Erinnern durchprüfen, so ergibt es sich, daß wir unter den stärksten Augenblicken der Duse, die in unser Gedächtnis eingeprägt sind, die Augenblicke ihres Sichbedankens finden (also gerade jene Augenblicke, in denen die Duse nur Duse, nicht mehr Aldrienne, Margarete, Rebekka oder Hedda war).

Qualitativ gibt die Bühne dem großen Schauspieler nichts. Sie liefert nur die Spitzen des Affekts, die Glashauswärme, in der sich alle Blüte eines blühsfähigen Organismus entfalten kann. Sie schenkt die hohen Momente, die das Leben spärlich gibt, und die allein imstande sind, einem reichen Menschen sein Köstlichstes zu entlocken. Sie schließt den Strom, in den eingeschaltet eine lichtkräftige Seele zu ihrer schönsten Heiligkeit aufflammt. Sie gibt dem Schauspieler Anlaß, Superlative, kühne Variationen, edelste Klänge seines Ich zu offen- baren. Sie stellt einen Kreis unsichtbarer Spiegel um seine Er- scheinung. Und ist das nicht vielleicht das Geheimnis jenes Zaubers der Bühne, der die jungen Leute so häufig zum Metier lockt: dieses Gefühl vom Kreis der unsichtbaren Spiegel, in dessen Mitte der Mime sich dreht? Dieses Gefühl: Hier wird mein Ich tausendfach multipli- ziert . . . ? Wobei nur leider die ganz rechnerische Manipulation dem Ich nichts nützt, wenn es gleich Null ist.

Ich sage: nur ein bedeutender Mensch wird der neuen Generation als bedeutender Schauspieler gelten können. In einem Einzelindivi- duum kündigt sich der Typ dieses neuen Menschendarstellers noch nirgends an. Aber aus der Menge der kleinen, unscheinbaren jungen

Leute an modernen Bühnen flackert schon der unruhige Schein, der des großen neuen Mimen Ankunft vorherläuft. Dieser helle Schein strahlt aus den schicksalsträchtigen Augen, über den blassen, hart modellierten, von Gedankenplage durchgebohrten Stirnen der jungen Leute, Mädchen und Jünglinge, deren Talent — des Glaubens an sich selbst, der Ruhe, der Nervenkraft entbehrend, von keinem Wohlwollen gefördert, von keinem Verständnis unterstützt und durch den Makel der Hysterie stigmatisiert — sich in den ersten Anfängen verbraucht. Der moderne Schauspieler ist schon da, überall, als Funke, als vorübergleißendes Phantom, als geisterhafte Erscheinung. Sie festzuhalten, dazu ist den Theaterpädagogen der magische Spruch noch nicht eingefallen.

Der erste, früheste Schauspieler jener neuen Art wird meines Erachtens ein großer Komiker sein. Denn dem Komiker allein erlaubt das besondere Wesen seines Kunstschaffens auch dort, wo er noch nicht imstande ist, das Unerwöhnliche und Ungemeine, das er in sich verspürt, zu gestalten, doch schon dies eine: gegen das Gewöhnliche und Gemeine, das er in sich merkt, zu protestieren. Die Menschheit zu amüsieren, wird nicht seine Sache sein; wohl aber der Spott über sie, die es nicht ahnt, einen wie hohl geschliffenen Spiegel des Schönen und Göttlichen sie abgibt. Der moderne Komiker wird ein Geisterseher sein, ein Herausbeschwörer der gespenstischen Fragen, die im sumpfigen Dunkel der Menschenseele ihr geheimnisvolles Unwesen treiben. Und für ihn weit mehr als für die großen Komiker vergangener Epochen wird es gelten, daß der Weg vom Lächerlichen zum Erhabenen nur ein Schritt ist.

Die falsche Nestron-Feier

Nor fünfzig Jahren, also viel zu früh ist Johann Nestron gestorben. Das Neue Schauspielhaus beschloß, als einziges berliner Theater, durch eine Gedenk-Aufführung sich selber zu ehren. Aber es machte sein Verdienst wieder zunichte, indem es nicht ein einzelnes Stück von Nestron belebte, sondern zwei einander totschlagen ließ. Das Rezept vom Rollmops und der Chocoladensauce taugt auch für die Bühne nicht, es sei denn, daß sie völlig auf die Unterlage eines mehr oder minder literarischen Textes verzichtet. Als der ‚Talisman‘ nach zwei Akten durch zwei Szenen von ‚Judith und Holofernes‘ unterbrochen wurde, da wars um ihn und um die Persiflage geschehen. Kein Wunder. Welch ein drolliger Widerspruch, Nestron als einen Autor anzusehen, der nach einem halben Jahrhundert noch gefeiert zu werden verdient, zugleich aber als einen Autor, an dessen

Werken man beliebig herum schnipseln darf, um sie bequemer übereinanderstülpen zu können! Weil es Possen und Persiflagen sind? Die Persiflage, die satirische Tiefblende in die innersten Eingeweide einer Dichtung tut, wird so lange bleiben wie die Dichtung selbst; und von Nestrons Possen hat der Verfasser dieses Dramas, als er sich bereit erklärte, für einen ihrer Witz eine Million gewöhnlicher Jamben zu opfern, nicht einmal genug gesagt. Denn es sind ja nicht bloß Sammlungen von Witzen, sondern geschlossene Gebilde. Gewiß hat Nestron vielen seiner Figuren das lose Mundwerk gegeben, das er selber hatte. Daraus sprudelt von kaustischer Bosheit und bitterm Sarkasmus, von gemüthlichem Spott und treuherzigem G'spaß. Aber das ist nicht alles. Diese stechend und schlagend witzigen Reden mitanzuhören, ist mehr als erheiternd, weil sie mit einer bewundernswerten Sprachkunst zugeschliffen sind; sie zugeschliffen zu haben, ist mehr als eine feuilletonistische Leistung, weil die Sprecher doch auch irgendwie Gestalten werden. Nestron war mit seiner Vaterstadt unlösbar verwachsen und hat von ungefähr den Lebensinhalt ihrer Bewohner in Typen verkörpert, die sich über die Vergänglichkeit der primitiven Mache hinaus ihre Echtheit erhalten haben. Titus Feuersuchz, der in jeder Haarfarbe eine andre üppige Wittib perückt, aber schließlich ehrlich und dankbar an einer fargen Feuersüchsin hängen bleibt: er ist Wiener und Mensch und ein kleines Sinnbild fürs Oesterreichertum zugleich. Will man ihm ein Gegenstück in der 'höhern' Literatur dieses Landes suchen, so findet man es in Grillparzers Rustan. Diesen Feuersuchz nun herzunehmen und aus heiler Haut einen kastrierten Holofernes gaufeln zu lassen; seine Partner in dem Augenblick, wo sie gerade greifbar fest und rund werden wollen, aus ihrem Boden zu reißen und als geist- und leblose Puppen in den Zuschauerraum zu verteilen; zugunsten eines so verbrauchten Einfalls Nestrons Couplets zu streichen und das Schlächter- und Stopplerwerk durch den abgeschmackten Titel 'Titus und Salome bei Judith und Holofernes' zu krönen: Herr Salm wird sich inzwischen selbst gesagt haben, wie ahnungslos, wie barbarisch er mit alledem gehandelt hat. Am meisten wird ihm Herr Eugen Burg grollen. Dem hat er die humorhafte Fülle seines Titus unnötig geschmälert, indem er ihn mitten im besten Zuge zu einem Holofernes zwang, nach dessen Eintritt wie die ganze Posse, so ihr Held kein richtiges Leben mehr gewinnen wollte. Aber was liegt daran! Girardi ist in Berlin! Hört und seht ihn euch an, noch bevor ich mich soweit abgefühlt habe, um euch durch eine halbwegs artikulirte Hymne auf diese Menschenherrlichkeit ins Lessingtheater zu treiben.

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

5. Euripides: Alkestis

Das Heldentum des Weibes ist: Sich-opfern. Im Märchentone gestaltet uns das Euripides.

Es war einmal in Thessalien ein junger König Admetos, dem hatten die Schicksalsgöttinnen bestimmt, früh zu sterben. Aber der Gott Apollon war ihm befreundet, und dem gelingt es, die Moiren von ihrer strengen Forderung ein wenig abzubringen; es soll erlaubt sein, daß ein anderer für den König eintrete. Aber wer von den Menschen ist fähig zu freiwilligem Tode? Vergebens legt Admetos die Opfertat dem alten Vater, der alten Mutter nahe; sie wollen im Lichte bleiben. Da erbietet sich Alkestis, sein junges Weib; sie will für den Geliebten sterben. Schon hat sie der Tod berührt; doch Herakles, der Starke, jagt dem dunklen Gesellen seine Beute wieder ab. Das Ehepaar darf ruhig zusammen weiterleben.

Sehr anmutig, fein und psychologisch delikates hat Euripides das geformt. Zunächst: Ist dieser Admetos nicht ein verächtlicher Jammerkerl? Der Dichter zieht die Charakterlinie klug und vorsichtig: ein weicher, gewiß schwacher Mensch, aber auch mit der ganzen Liebenswürdigkeit der Schwäche. Zu schrecklich ist ihm der Tod; er klagt und seufzt, als sein Weib für ihn sterben will, aber er nimmt es doch an; er fühlt, wie feige er ist, und daher schilt er — dies Feigheitsgewissen zu betäuben — besonders laut auf den Vater und dessen Feigheit. Dieser Charakterzug drückt ihn tief nieder, aber die eng damit verknüpfte zarte Güte seines Wesens rettet ihn auch. Als Herakles, der Gastfreund, kommt, gewinnt er es nicht über sich, ihm zu sagen, er sei in einem Trauerhause und könne nicht aufgenommen werden. Er redet um die Sache herum, so daß Herakles meint, nur eine Dienerin sei gestorben, und dableibt. Und durch die Trauerstimmung erwacht in Herakles nun gerade derbe Lebenslust; er zecht, bekränzt sich und singt. Dann erfährt er die Wahrheit und, erkenntlich für des Admetos Zartgefühl, holt er die Totgeweihte zurück. So kann dieselbe Eigenschaft zum Schlimmen führen und auch zum Guten. Und jetzt spielt Herakles ein Spiel: gibt die Verschleierte für eine als Siegespreis erbeutete Sklavin aus, die Admetos ihm eine Zeitlang aufbewahren möge. Dieser hat inzwischen, in den leeren Palast heimgekehrt, sein ganzes Elend durchgeföhlt, will nichts von fremden Frauen wissen und denkt nur an Alkestis, die Tote. Und während der Witwer beschließt, den Rest seines Lebens um die Einzige zu trauern, gibt Herakles dem Nichtsahnenden die Neubelebte zurück. Da erkennt Admetos, lebend vor Glück, Auge und Gestalt der Geliebten und führt die noch im Todesbann Schweigende still in sein Haus ein.

Ein wunderbar weiches, liebliches Gebilde. Wie all diese Griechen in Licht und Erde verliebt sind, und nur das Weib, obwohl von Kindern umringt, den Opfermut des freiwilligen Scheidens hat! Hierlich schmückt sie sich die feinen Glieder vor dem Sterben, und dann nimmt sie Abschied von Sonne und Heimat. Aber nicht ergeben-unbewußt handelt Alkestis, nein, stolz fühlt sie deutlich die Größe solcher Tat, und daß sie ewigen Ruhm erwirbt unter den Frauen. (Denn immer im klaren Licht der Selbstreflexion stehen diese griechischen Menschen da.)

Und am Eingang des Dramas sehen wir, auch ganz wie im Märchen, den Tod selber um den Palast schleichen, mit großen dunklen Flügeln und dem Schwert in der Hand. Und Apollon, der echte Freundschaft mit dem Menschen-König geschlossen hat, redet heftig zu Thanatos, den Bogen um die Schulter.

Der uralte asiatische Gedanke des Frauenopfers ist hier in reinsten hellenischen Linie gebannt. In der Kraft der Hingabe kann das Weib Siegerin sein über alle Männer. Das wird hier verkündet: leicht und sonnig, mit der ganzen Süßigkeit und der ganzen Tiefe des Märchens.

Films mit Musik / von Paul Stefan

In der wiener Hofoper hat man jetzt die höchsten Einnahmen. So wird behauptet, und es soll sogar wahr sein. Damit erschlägt der Direktor alle Einwände, und wir haben also eine komische, aber doch schon sehr komische Oper, die, zur Abwechslung, Geschäfte macht. Das Unglück ist nur, daß man auch die höchsten Ausgaben hat. Da ist der Direktor, der ungefähr anderthalb mal so viel bezieht wie Mahler am Schluß seiner Tätigkeit; da ist ein Oberregisseur, den es früher nicht gab (auch dafür war Mahler da); da sind Gäste und bald Mitglieder, wie Baklanoff, Piccaver, Burian. Ersparnisse hat man selbstverständlich nicht machen können, denn die Ausgeschiedenen — Frau Cahier, Fräulein Foerstel, Fräulein Ehrlich, Herr Braun — müssen ersetzt werden und waren dabei nicht über Verdienst kostspielig. Also wird das Gleichgewicht doch nicht leicht herzustellen sein. Da weiß ein gescheiter Mensch Rat, und die Intendanz schnappt danach, macht aber ein entrüstetes Gesicht, als er nun sagt: „Lassen Sie doch ein Kino arbeiten und das berühmte Orchester dazu spielen! Sie haben drei ausverkaufte Vorstellungen am Tage.“

Die Entrüstung ist unnötig. Was man in dieser letzten Zeit, manchmal allerdings auch schon früher, zu sehen bekam, war vom

Kino gar nicht mehr so weit entfernt. Dieser auf den Chortrid und auf Beweglichkeit überhaupt angelegte ‚Don Pasquale‘, der ‚Gaukler unsrer lieben Frau‘, ein Film ohne jede Ausrede, die ‚Verschenkte Frau‘ (Verwechslungskomödie, hochkomisch!), die unterschiedlichen Ballette, die ‚Aphrodite‘ (pikant, nur für Erwachsene!) . . . um es kurz zu sagen: eine Folge von Geschäften, teils guten, teils minder geglückten. Auf einmal war ein Jahr unter Gregor um, und man fragte, bei aller Hochachtung vor dem Geschäft, doch auch nach der Kunst. Wir hatten ‚Pelleas und Melisande‘, Mahlers ‚Fidelio‘ und ‚Iphigenie‘ und den Hans Heiling‘. Das soll genug sein. Die in meinem letzten Bericht vorhergesagte Anwerbung eines Kapellmeisters ist Tatsache geworden. Er heißt Fitelberg, und man kann von Glück sagen, daß er, der nie an einem Theater war, dieselbe Kraft geblieben ist wie im Konzertsaal; darf von Glück sagen, daß er überhaupt eine wirkliche große Begabung ist, denn nicht diese Begabung hat ihm seinen Platz verschafft. Dazu ist an dieser Oper die Musik viel zu sehr Nebensache. **Schließlich** haben wir Ballanoff, einen Künstler und eine Natur. Dem gegenüber stehen die Verluste an Mitgliedern; ich habe sie genannt. Die Verluste durch die schlechten Neuheiten dergleichen. Bleibt der Verlust des Spielplans. Aber es ist unmöglich, von einem Plan bei dieser Spielerei zu sprechen. Man gibt den Gaukler, ein Ballett, eine der schleißigen Neuheiten, Opern, in denen die Gäste auftreten können, und manchmal eine mäßige Wagner-Vorstellung. Der versprochene Mozart-Zyklus ist ausgeblieben; nicht eine einzige von den gangbarsten Opern ist neu inszeniert worden, und sie hätten es dringend nötig; von Glück war es dabei still; nach Weber fragt niemand; die Werke Wagners sind verwüftet; die guten Italiener und Franzosen sind zu Gelegenheitsgeschäften herabgewürdigt. Das Schaffen der Gegenwart wird überhört. Seit Jahren verfolge ich den Skandal mit Pfizners ‚Armen Heinrich‘: er ist angenommen, wird aber nicht aufgeführt. Einem der besten Werke der letzten Jahre, noch dazu von einem bekannten wiener Komponisten, geht es genau so. Ich meine Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘, die man jetzt in Frankfurt wenige Wochen nach der Einsendung zum ersten Mal aufführen wird. Man sieht: ein Hofopernkino dürfte so nicht arbeiten.

Was tut Gregor? Er führt ein strenges Regiment, verbietet Künstlern die Mitwirkung in Konzerten und sorgt als Urheber berühmter Aussprüche für den Humor der Wissenden. Sonst verwaltet er. Und die Regie? Bezeichnend genug fand er an der unruhigen Wirklichkeitsnachahmung des geschickten Praktikers Whymetal so großen Gefallen, daß er diesen bewog, eine andre Verpflichtung aufzulösen und zu bleiben. Ich habe schon einmal den Verdacht ausgesprochen, Gregors Regie, die sich immer mehr in den Hintergrund

stellt, unterscheide sich am Ende von der Regie Wymetals nicht so erheblich. Dieser Verdacht dürfte sich bestätigt haben. Gregor ist moderner, bildhafter, Wymetal aber musikalischer. Dieser Komparativ bedeutet nur, daß beide nicht von der Musik, sondern von gewissen Bühnenerfahrungen und Grundsätzen ausgehen, als da sind: möglichste Mannigfaltigkeit, Leben auf der Bühne, Bewegung. (Mahler konnte nicht genug Ruhe auf der Bühne fordern.) Von beiden ist eine Weiterbildung des Stils, das Einzige, was not tut, nicht zu erwarten. Es hieß, daß man wieder einen bedeutenden Maler für alle oder einzelne Künstler für die einzelnen neuen Inszenierungen berufen würde. Kein Wort mehr davon. Niemand weiß, wer für verfehlte, häufig kitschige Bilder verantwortlich ist. Besonders schlechte und billige 'Wirkungen' ruft man mit der Beleuchtung hervor. Während unter Weingartner alles hell war, ist jetzt die Regel: Dunkelheit. Daß die Kapellmeister ('Musikgelehrte' nennt sie der Direktor) von ihrer Stellung nicht sehr erbaut sind und wenig Widerstand gegen Anträge anderer Unternehmungen zeigen, darf niemand wundernehmen. Der Direktor beruft sich auf das mangelhafte Ensemble und schlägt vor, zu warten. Aber niemand, der etwas zu geben hatte, hat gewartet, und wer warten ließ, hatte wenig zu geben. Hoffentlich entscheidet sich Gregor bald. Es ist gewiß noch Zeit zur Umkehr, aber es ist auch höchste Zeit.

Ich wäre, schon um nicht auch in Gregor wie in Weingartner wieder eine erschütternde Enttäuschung sehen zu müssen, gerne geneigt, an Besserung zu glauben; der Heiling gibt auch ein Recht dazu. Bliebe er nur nicht gar so einsam! Da war kurz zuvor 'Aphrodite'. Unter einem halben Duzend neuer oder aufgefrischter Stücke könnte diese Oper mitgehen. So aber . . . Eine wässerige, dabei doch 'pikant' sein wollende Bearbeitung des Romans von Pierre Louys durch Hans Viehstoedl, einen wiener Musikreferenten, dem man den in Wien sprichwörtlichen Witz nachsagt. In diesem Text wurde er sehr ernst. Wollte er 'modern' sein? Reizte ihn die knappe Form der 'Salome' und 'Elektra'? Liebe, Mord, 'Sinnenlust' und Tod drängen sich rasch zusammen, und für die Tempelpriesterin, die alle Reize gekostet und einen Mann um ihrer Liebe willen zu Verbrechen getrieben hat, die beide mit dem Leben büßen, gibt es sogar ein Quentchen Erlösungssehnsucht, obwohl die Dame lange vor der christlichen Zeit geistert. Auch die solide Musik von Max von Oberleithner möchte modern sein. Aber es langt nur für Neußerlichkeiten, und wenn man fast zwei Stunden ohne Unterbrechung zugehört hat, so war man kaum für Augenblicke gefesselt. Warum also gerade diese Oper aus Weingartners Nachlaß und alles andre nicht? Soll alles vom Einfluß der Verfasser abhängen?

Eine andre Filmbildung war dem Burgschauspieler Zeska ge-

meinsam mit einer Dame eingefallen. Ein Maler bezieht im Traume Anregungen zu einem Bild: Himmel und Hölle. ‚Des Teufels Großmutter‘ taucht unter mancherlei Erscheinungen auf und verleiht dem Ballett seinen Titel. Mich wundert, daß ein so braver Musiker wie Oskar Nedbal die Komposition übernommen hat. Er behandelte sie leichtthin und spielend. Seine Begabung dringt überall durch, aber er findet eben nur Gelegenheit zu einigen Orchesterscherzen und zu hübschen Tänzen. Die Ausstattung ist das Kitschigste, was sich bei dem reichsten Aufgebot aller Mittel ausdenken ließ. Dieser Maler im Samtflaus, dieses Bild, diese Tänze, diese Gschnas- und Narrenabend-Ideen, dieses Getue der Ballettgesellschaft, als ob die Russen nie dagewesen wären, dieser Himmel und diese Hölle! Dabei kamen Dinge vor, die die verkrüppelte Zensur in keinem ernstern Stück hätte stehen lassen. Aber sie war im Recht: der Unsinn erklärt alles.

So also wird das Ballett gehoben. Und im Mai gibts ‚Bana-dietrich‘. Bleibt, wie gesagt, ‚Hans Heiling‘. Man hat sich wieder einmal herzlich gefreut. Die romantische Oper mit ihren Wäldern, Bauern und Geistern ist ein Gebilde aus eigenem Recht, weit vom Kino und von den Zwitterdingen, die wir uns jetzt in der Oper gefallen lassen müssen. Damals war man den gemeinsamen Quellen von Dichtung und Musik nahe. Freilich, Eduard Debrient, der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, war nicht jeder Beliebige. Und in Heinrich Marschner sehen wir immer deutlicher einen der Besten seiner Zeit. Die Aufführung unter Fitelbergs Leitung und mit Baklanoff, der auch, wenn schon mühsam, deutsch sang, war eine Erholung in der Reihe der Unzulänglichkeiten. Nicht als ob sie vollkommen gewesen wäre. Aber wer verlangt das noch?

Man muß indessen gerecht sein und zugestehen, daß auch die Volksoper ihr Kino aufgetan hat. Sie hat den Film ‚Pompeji‘ mit Musik von Marziano Perosi, einem Bruder des päpstlichen Kapellmeisters, der in Wien haust. Eine aufregende Geschichte, selbstverständlich nach dem langatmigen Roman Bulwers zurechtgeschnitten, eine bleierne Musik. Wenn ich im Kino den Ausbruch des Vesubs sehe, so stört mich, wenigstens bei den besseren Unternehmungen, keine ‚Handlung‘, stört mich keine Musik. Nur Reisende des Geschäfts oder des Vergnügens lassen sich angesichts der Natur von einer Schiffskapelle oder vom Grammophon etwas vormachen. Die unvollkommene Nachahmung des Schauspiels auf der Bühne gibt mir gar keine Sensation, und das Getue mit der Kunst ist wieder nicht imstande, mich von den Reizen des Kinos abzuziehen. Unsere Theaterfirmen setzen sich jetzt aufs hölzerne Ross und schwingen blecherne Lanzen gegen das Kino. Ich bin dringend dafür, daß zum mindesten die beiden Operntheater zuvor ihren unlauteren Wettbewerb einstellen. Dann wollen wir uns weiter sprechen.

zierenden Helfern in Mißkredit. Und der Ehrgeiz ging jetzt dahin, mit wachen Sinnen den Traum der Kunst zu träumen, einen planen Spiegel der Welt abzugeben, der nichts verfärbte, nichts vergrößerte, nichts verzerrte. Bei dieser Schauspielkunst fühlte man sich nicht allzulange wohl. Es war um sie ein Schimmer von kaltem Tageslicht, der sich schlecht mit dem warmen, holdtrügerischen Licht der Rampe mengte. Die Schauspieler brachten ein Leben auf die Szene, das sich seiner Unwirklichkeit schämte. Einen derb und nüchtern gefaßten Begriff der Wahrheit richteten sie als Götzen ihrer Kunst auf und opferten ihm, was sie an Phantasie, Traum und Illusion zu opfern hatten. Der Gaukelei unfrohe Gaukler. Ihr darstellender Wille strebte nicht mehr nach einer Erhöhung ins Großartige, Repräsentative, sondern ihre Mühe galt einzig dem Detail, von dessen Fülle und Mannigfaltigkeit der Wert ihrer Leistung bestimmt wurde. Sie gaben keine Summe von Wirkung, sondern eine lange Reihe kleiner Summanden (und die Additionszeichen zwischen diesen). Da es ihnen um eine Wahrheit ging, die durch die Sinne zu überprüfen war, blieben sie die Oberflächenspieler. Auch ihre Verinnerlichung war nur eine Verdickung der Oberfläche in die Tiefenrichtung. Sie legten geradezu Wert darauf, daß das Leben, welches sie auf die Bühne brachten, durch keinerlei Prozesse der Sublimation gereinigt erschiene. Das Unbestimmbare, Unsichtbare, Untastbare, Unwägbare hörte auf, eine Rolle in dieser Art Schauspielkunst zu spielen. Das Geschehnis, der Zauber, das Rätsel wichen von der Bühne und machten einer, allerdings imponierenden, nachahmenden Geschicklichkeit Platz.

Um die Wende des Jahrhunderts entstand der deutschen Schaubühne eine neue Klasse von Menschendarstellern, die sich als Kompromißler zwischen den Natürlichkeitskrämern der vergangenen und den Stilkünstlern der vorvergangenen Epoche gaben. Auch die dramatische Literatur fischte zu jener Zeit gern in dem Brackwasser, darin Traum und Wirklichkeit, Nüchternheit und Phantasie sich trübe mischen, und die Schauspielkunst, die sich dieser Literatur zu Diensten gab, trug das zweideutige Wappen der Herrschaft. Sie strebte nach Größe und hatte Angst vor ihr; sie wollte das Pathos und trug Sorge, man könnte es ihr als komödiantischen Ueberschwang mißdeuten; sie warb um Wahrheit und fürchtete, die scharfen Konturen der Wahrheit könnten einen unkünstlerischen Eindruck hervorrufen. Es kam eine Art von stilisiertem Realismus heraus, der ohne Kraft und Mut war, sich nie bis an die Grenzen wagte, wo allein strittiges und neues Gebiet zu erobern gewesen wäre, und seine Zaghastigkeit umsonst als das Produkt tieferer Ahnungen und geheimerer Wissenschaft von den Dingen auszuspielen trachtete. Diese Kompromiß-Schauspielkunst baute Luftschlösser mit Stein und Mörtel und ging auf Abenteuer aus um der Geste der

Abenteuer willen. Die großen Individuen und die großen Wirkungen blieben ihr versagt. Es war eine Schauspielkunst, in der die Neurasthenie Talent bedeutete. Eine durchaus literarische, in vielen Farben schillernde, verwickelte Schauspielkunst, deren Mosaik die Fach-Gesagten zu allerlei Auseinanderleg- und Zusammensetz-Spielen reizte.

Und diese zweideutige Kunst beherrscht noch heute die deutschen Bühnen. Aber der Schauspieler von morgen, der neue Menschen-darsteller, wie er schon jetzt hie und da, episodisch, beunruhigend und störend, in den Vordergrund tritt, wird sich nicht zu ihr bekennen.

Der neue Schauspieler — dies macht ihn unserm Herzen teuer — kommt nicht von der Literatur her, sondern er wird zur Menschen-darstellung getrieben durch die gärende Fülle von Menschenmöglich-keiten, die er in sich ahnt. Er verummt und vermimt sich nicht als Mörder, als Narr, als toller Liebhaber, sondern er läßt das elementare Stück Mordbereitschaft, Irrsinn, gieriger Zärtlichkeit, das in die vielfältige Struktur einer Menschenseele eingebettet ist, hypertrophieren, läßt das, was als echter Keim in der dunklen Tiefe seines Ich schlummert, für ein paar magische Stunden zur vollen Blüte auf-springen. Er täuscht nichts vor, was nicht in ihm ist.

Denn „sich produzieren“ — das ist Komödiantenberuf. Man sagt: der Schauspieler macht die Figur lebendig. Für den Zuhörer aber kommt es nur darauf an, ob und wie die Figur den Schauspieler le-bendig macht. Unsere kritische Phraseologie dreht die wahren Zu-sammenhänge um, tut so, als ob das Drama die Materie, und die Schauspieler deren Former und Belehrer wären. Das gerade Gegen-teil ist richtig. Die Rolle spielt den Darsteller. Ein Beweis hierfür ist es schon, daß eine schlechte Rolle und eine guter Schauspieler noch immer einen edlen Klang geben, eine gute Rolle und ein schlechter Schauspieler hingegen noch immer einen Mißton. Was der Zuhörer empfängt, ist nicht Klang, Farbe, Reiz eines Dichters, vermittelt durch den Schauspieler, sondern Klang, Farbe, Reiz eines Schauspielers, in Bewegung gesetzt, tönen, leuchten, schwingen gemacht durch den Dichter. Und es muß gar nicht ein Dichter sein. Auch ein Stümper, der an Rainzens Stimme schlug, rief Glockentöne wach; und als der leibhaftige Goethe Herrn Gregori aufzog, klang es dennoch heiser.

Für die heutigen Menschen, die nicht mehr kindisch genug sind, sich stundenlang durch Theaterzauberei über das hinwegtäuschen zu lassen, was ihr Herz füllt, ihr Denken beschäftigt, für die heutigen Menschen, die zu sehr nach Entrückung aus dem Qualm und Dunst ihres alltäg-lichen Lebens hungern, als daß ihnen eine glatte Spiegelung ihres Lebens auf der Bühne Freude bereiten könnte: für sie wird nur der-jenige ein bedeutender Schauspieler sein, in dem sie einen bedeutenden Menschen spüren, eine allerreichste Fülle innerer Möglichkeiten und

die mystische Treibhauskraft, im Ablauf weniger Stunden aus Keimen Blüte und Frucht zu zwingen. Als großer Schauspieler, als Entwürder und Bezauberer wird der nächsten Generation nur der gelten, dessen Kunst unendlich viel mehr ist, als eine Summe aesthetischer Begabungen, sinnfällig gemacht durch eine Summe brillanter Geschlichkeiten. Und das räthelhafte Mißverhältniß: Trottel im Leben und Genie auf der Bühne wird dem Forscherreifer künftiger Theater-Essayisten keine Probleme mehr stellen.

Eigentlich war es nie anders. Ueber Moden und Tagesströmungen hinweg behaupteten sich stets nur jene Individuen als große Komödianten, die auch in ihrem Menschentum einen Zug von Größe und Außerordentlichkeit hatten. Nicht die ‚darstellerischen Qualitäten‘ der Frau Duse sind und waren es, die ihre ruhmvolle Wirksamkeit bedingten, sondern ihr adliges Menschentum: der Stolz und die Anmut ihres Leibes, die Harmonie ihres Organs, ihres Schreitens, ihrer Hände, das Hoheitszeichen auf ihrer Stirn. Es war und ist gleichgültig, welche Rolle ihr den Anlaß gibt, da zu sein, ihr Ich auszufalten. Wozu dann die Bühne? könnte man fragen; auch außerhalb des Theaters ist sie ja die, die sie ist? Das stimmt gewiß; und wenn wir unser Erinnern durchprüfen, so ergibt es sich, daß wir unter den stärksten Augenblicken der Duse, die in unser Gedächtnis eingepreßt sind, die Augenblicke ihres Sichbedankens finden (also gerade jene Augenblicke, in denen die Duse nur Duse, nicht mehr Adrienne, Margarete, Rebekka oder Hedda war).

Qualitativ gibt die Bühne dem großen Schauspieler nichts. Sie liefert nur die Spitzen des Affekts, die Glashauswärme, in der sich alle Blüte eines blühfähigen Organismus entfalten kann. Sie schenkt die hohen Momente, die das Leben spärlich gibt, und die allein imstande sind, einem reichen Menschen sein Köstlichstes zu entlocken. Sie schließt den Strom, in den eingeschaltet eine lichtkräftige Seele zu ihrer schönsten Heiligkeit aufflammt. Sie gibt dem Schauspieler Anlaß, Superlative, kühne Variationen, edelste Klänge seines Ich zu offenbaren. Sie stellt einen Kreis unsichtbarer Spiegel um seine Erscheinung. Und ist das nicht vielleicht das Geheimnis jenes Zaubers der Bühne, der die jungen Leute so häufig zum Metier lockt: dieses Gefühl vom Kreis der unsichtbaren Spiegel, in dessen Mitte der Mime sich dreht? Dieses Gefühl: Hier wird mein Ich tausendfach multipliziert . . . ? Wobei nur leider die ganz rechnerische Manipulation dem Ich nichts nützt, wenn es gleich Null ist.

Ich sage: nur ein bedeutender Mensch wird der neuen Generation als bedeutender Schauspieler gelten können. In einem Einzelindividuum kündigt sich der Typ dieses neuen Menschen darstellers noch nirgend an. Aber aus der Menge der kleinen, unscheinbaren jungen

Leute an modernen Bühnen flackert schon der unruhige Schein, der des großen neuen Mimen Ankunft vorherläuft. Dieser helle Schein strahlt aus den schicksalsträchtigen Augen, über den blassen, hart modellierten, von Gedankenplage durchgebohrten Stirnen der jungen Leute, Mädchen und Jünglinge, deren Talent — des Glaubens an sich selbst, der Ruhe, der Nervenkraft entbehrend, von keinem Wohlwollen gefördert, von keinem Verständnis unterstützt und durch den Makel der Hysterie stigmatisiert — sich in den ersten Anfängen verbraucht. Der moderne Schauspieler ist schon da, überall, als Funke, als vorübergleißendes Phantom, als geisterhafte Erscheinung. Sie festzuhalten, dazu ist den Theaterpädagogen der magische Spruch noch nicht eingefallen.

Der erste, früheste Schauspieler jener neuen Art wird meines Erachtens ein großer Komiker sein. Denn dem Komiker allein erlaubt das besondere Wesen seines Kunstschaffens auch dort, wo er noch nicht imstande ist, das Ungewöhnliche und Ungemeine, das er in sich verspürt, zu gestalten, doch schon dies eine: gegen das Gewöhnliche und Gemeine, das er in sich merkt, zu protestieren. Die Menschheit zu amüsieren, wird nicht seine Sache sein; wohl aber der Spott über sie, die es nicht ahnt, einen wie hohl geschliffenen Spiegel des Schönen und Göttlichen sie abgibt. Der moderne Komiker wird ein Geisterseher sein, ein Herausbeschwörer der gespenstischen Fragen, die im sumpfigen Dunkel der Menschenseele ihr geheimnisvolles Unwesen treiben. Und für ihn weit mehr als für die großen Komiker vergangener Epochen wird es gelten, daß der Weg vom Lächerlichen zum Erhabenen nur ein Schritt ist.

Die falsche Nestron-Feier

Nor fünfzig Jahren, also viel zu früh ist Johann Nestron gestorben. Das Neue Schauspielhaus beschloß, als einziges berliner Theater, durch eine Gedenk-Aufführung sich selber zu ehren. Aber es machte sein Verdienst wieder zunichte, indem es nicht ein einzelnes Stück von Nestron belebte, sondern zwei einander totschlagen ließ. Das Rezept vom Kollmops und der Chokoladensauce taugt auch für die Bühne nicht, es sei denn, daß sie völlig auf die Unterlage eines mehr oder minder literarischen Textes verzichtet. Als der ‚Talisman‘ nach zwei Akten durch zwei Szenen von ‚Judith und Holofernes‘ unterbrochen wurde, da wars um ihn und um die Persiflage geschehen. Kein Wunder. Welch ein drolliger Widerspruch, Nestron als einen Autor anzusehen, der nach einem halben Jahrhundert noch gefeiert zu werden verdient, zugleich aber als einen Autor, an dessen

Werken man beliebig herumschnipseln darf, um sie bequemer übereinanderstülpen zu können! Weil es Possen und Persiflagen sind? Die Persiflage, die satirische Tiefblide in die innersten Eingeweide einer Dichtung tut, wird so lange bleiben wie die Dichtung selbst; und von Nestrons Possen hat der Verfasser dieses Dramas, als er sich bereit erklärte, für einen ihrer Wize eine Million gewöhnlicher Jamben zu opfern, nicht einmal genug gesagt. Denn es sind ja nicht bloß Sammlungen von Wizen, sondern geschlossene Gebilde. Gewiß hat Nestron vielen seiner Figuren das lose Mundwerk gegeben, das er selber hatte. Daraus sprudelt's von kaustischer Bosheit und bitterm Sarkasmus, von gemüthlichem Spott und treuherzigem G'spaß. Aber das ist nicht alles. Diese stechend und schlagend witzigen Reden mitanzuhören, ist mehr als erheiternd, weil sie mit einer bewundernswerten Sprachkunst zugeschliffen sind; sie zugeschliffen zu haben, ist mehr als eine feuilletonistische Leistung, weil die Sprecher doch auch irgendwie Gestalten werden. Nestron war mit seiner Vaterstadt unlösbar verwachsen und hat von ungefähr den Lebensinhalt ihrer Bewohner in Typen verkörpert, die sich über die Vergänglichkeit der primitiven Mache hinaus ihre Echtheit erhalten haben. Titus Feuerfuchs, der in jeder Haarfarbe eine andre üppige Wittib perückt, aber schließlich ehrlich und dankbar an einer fargen Feuerfuchsin hängen bleibt: er ist Wiener und Mensch und ein kleines Sinnbild fürs Oesterreichertum zugleich. Will man ihm ein Gegenstück in der 'höhern' Literatur dieses Landes suchen, so findet man es in Grillparzers Rustan. Diesen Feuerfuchs nun herzunehmen und aus heiler Haut einen kastrierten Holofernes gaukeln zu lassen; seine Partner in dem Augenblick, wo sie gerade greifbar fest und rund werden wollen, aus ihrem Boden zu reißen und als geist- und leblose Puppen in den Zuschauerraum zu verteilen; zugunsten eines so verbrauchten Einfalls Nestrons Couplets zu streichen und das Schlächter- und Stopplerwerk durch den abgeschmackten Titel 'Titus und Salome bei Judith und Holofernes' zu krönen: Herr Halm wird sich inzwischen selbst gesagt haben, wie ahnungslos, wie barbarisch er mit alledem gehandelt hat. Am meisten wird ihm Herr Eugen Burg grollen. Dem hat er die humorhafte Fülle seines Titus unnötig geschmälert, indem er ihn mitten im besten Zuge zu einem Holofernes zwang, nach dessen Eintritt wie die ganze Posse, so ihr Held kein rechtes Leben mehr gewinnen wollte. Aber was liegt daran! Girardi ist in Berlin! Hört und seht ihn euch an, noch bevor ich mich soweit abgefühl habe, um euch durch eine halbwegs artikulirte Hymne auf diese Menschenherrlichkeit ins Lessingtheater zu treiben.

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

5. Euripides: Alkestis

Das Selbentum des Weibes ist: Sich-opfern. Im Märchentone gestaltet uns das Euripides.

Es war einmal in Thessalien ein junger König Admetos, dem hatten die Schicksalsgöttinnen bestimmt, früh zu sterben. Aber der Gott Apollon war ihm befreundet, und dem gelingt es, die Moiren von ihrer strengen Forderung ein wenig abzubringen; es soll erlaubt sein, daß ein anderer für den König eintrete. Aber wer von den Menschen ist fähig zu freiwilligem Tode? Vergebens legt Admetos die Opfertat dem alten Vater, der alten Mutter nahe; sie wollen im Lichte bleiben. Da er bietet sich Alkestis, sein junges Weib; sie will für den Geliebten sterben. Schon hat sie der Tod berührt; doch Herakles, der Starke, jagt dem dunklen Gesellen seine Beute wieder ab. Das Ehepaar darf ruhig zusammen weiterleben.

Sehr anmutig, fein und psychologisch delikat hat Euripides das geformt. Zunächst: Ist dieser Admetos nicht ein verächtlicher Jammerkerl? Der Dichter zieht die Charakterlinie klug und vorsichtig: ein weicher, gewiß schwacher Mensch, aber auch mit der ganzen Liebenswürdigkeit der Schwäche. Zu schrecklich ist ihm der Tod; er klagt und seufzt, als sein Weib für ihn sterben will, aber er nimmt es doch an; er fühlt, wie feige er ist, und daher schilt er — dies Feigheitsgewissen zu betäuben — besonders laut auf den Vater und dessen Feigheit. Dieser Charakterzug drückt ihn tief nieder, aber die eng damit verknüpfte zarte Güte seines Wesens rettet ihn auch. Als Herakles, der Gastfreund, kommt, gewinnt er es nicht über sich, ihm zu sagen, er sei in einem Trauerhause und könne nicht aufgenommen werden. Er redet um die Sache herum, so daß Herakles meint, nur eine Dienerin sei gestorben, und dableibt. Und durch die Trauerstimmung erwacht in Herakles nun gerade derbe Lebenslust; er zecht, befränzt sich und singt. Dann erfährt er die Wahrheit und, erkenntlich für des Admetos Bartgefühl, holt er die Totgeweihte zurück. So kann dieselbe Eigenschaft zum Schlimmen führen und auch zum Guten. Und jetzt spielt Herakles ein Spiel: gibt die Verschleierte für eine als Siegespreis erbeutete Sklavin aus, die Admetos ihm eine Zeitlang aufbewahren möge. Dieser hat inzwischen, in den leeren Palast heimgekehrt, sein ganzes Elend durchgeföhlt, will nichts von fremden Frauen wissen und denkt nur an Alkestis, die Tote. Und während der Wittwer beschließt, den Rest seines Lebens um die Einzige zu trauern, gibt Herakles dem Nichtsahnenden die Neubelebte zurück. Da erkennt Admetos, bebend vor Glück, Auge und Gestalt der Geliebten und führt die noch im Todesbann Schweigende still in sein Haus ein.

Ein wunderbar weiches, liebliches Gebilde. Wie all diese Griechen in Licht und Erde verliebt sind, und nur das Weib, obwohl von Kindern umringt, den Opfermut des freiwilligen Scheidens hat! Zierlich schmückt sie sich die feinen Glieder vor dem Sterben, und dann nimmt sie Abschied von Sonne und Heimat. Aber nicht ergeben-unbewußt handelt Alkestis, nein, stolz fühlt sie deutlich die Größe solcher Tat, und daß sie ewigen Ruhm erwirbt unter den Frauen. (Denn immer im klaren Licht der Selbstreflexion stehen diese griechischen Menschen da.)

Und am Eingang des Dramas sehen wir, auch ganz wie im Märchen, den Tod selber um den Palast schleichen, mit großen dunklen Flügeln und dem Schwert in der Hand. Und Apollon, der echte Freundschaft mit dem Menschen-König geschlossen hat, redet heftig zu Thanatos, den Bogen um die Schulter.

Der uralte asiatische Gedanke des Frauenopfers ist hier in reinsten hellenischen Linie gebannt. In der Kraft der Hingabe kann das Weib Siegerin sein über alle Männer. Das wird hier verkündet: leicht und sonnig, mit der ganzen Süßigkeit und der ganzen Tiefe des Märchens.

Films mit Musik / von Paul Stefan

Un der wiener Hofoper hat man jetzt die höchsten Einnahmen. So wird behauptet, und es soll sogar wahr sein. Damit erschlägt der Direktor alle Einwände, und wir haben also eine komische, aber doch schon sehr komische Oper, die, zur Abwechslung, Geschäfte macht. Das Unglück ist nur, daß man auch die höchsten Ausgaben hat. Da ist der Direktor, der ungefähr anderthalb mal so viel bezieht wie Mahler am Schluß seiner Tätigkeit; da ist ein Oberregisseur, den es früher nicht gab (auch dafür war Mahler da); da sind Gäste und bald Mitglieder, wie Baklanoff, Piccaver, Burian. Ersparnisse hat man selbstverständlich nicht machen können, denn die Ausgeschiedenen — Frau Cahier, Fräulein Foerstel, Fräulein Ehrlich, Herr Braun — müssen ersetzt werden und waren dabei nicht über Verdienst kostspielig. Also wird das Gleichgewicht doch nicht leicht herzustellen sein. Da weiß ein gescheiter Mensch Rat, und die Intendanz schnappt danach, macht aber ein entrüstetes Gesicht, als er nun sagt: „Lassen Sie doch ein Kino arbeiten und das berühmte Orchester dazu spielen! Sie haben drei ausverkaufte Vorstellungen am Tage.“

Die Entrüstung ist unnötig. Was man in dieser letzten Zeit, manchmal allerdings auch schon früher, zu sehen bekam, war vom

Rino gar nicht mehr so weit entfernt. Dieser auf den Chortrid und auf Beweglichkeit überhaupt angelegte ‚Don Pasquale‘, der ‚Gaukler unsrer lieben Frau‘, ein Film ohne jede Ausrede, die ‚Verschenkte Frau‘ (Verwechslungskomödie, hochkomisch!), die unterschiedlichen Ballette, die ‚Aphrobite‘ (pikant, nur für Erwachsene!) . . . um es kurz zu sagen: eine Folge von Geschäften, teils guten, teils minder geglückten. Auf einmal war ein Jahr unter Gregor um, und man fragte, bei aller Hochachtung vor dem Geschäft, doch auch nach der Kunst. Wir hatten ‚Pelleas und Melisande‘, Mahlers ‚Fidelio‘ und ‚Iphigenie‘ und den Hans Heiling. Das soll genug sein. Die in meinem letzten Bericht vorhergesagte Anwerbung eines Kapellmeisters ist Tatsache geworden. Er heißt Fitelberg, und man kann von Glück sagen, daß er, der nie an einem Theater war, dieselbe Kraft geblieben ist wie im Konzertsaal; darf von Glück sagen, daß er überhaupt eine wirkliche große Begabung ist, denn nicht diese Begabung hat ihm seinen Platz verschafft. Dazu ist an dieser Oper die Musik viel zu sehr Nebensache. **Schließlich** haben wir Ballanoff, einen Künstler und eine Natur. Dem gegenüber stehen die Verluste an Mitgliedern; ich habe sie genannt. Die Verluste durch die schlechten Neuheiten dergleichen. Bleibt der Verlust des Spielplans. Aber es ist unmöglich, von einem Plan bei dieser Spielerei zu sprechen. Man gibt den Gaukler, ein Ballett, eine der schleißigen Neuheiten, Opern, in denen die Gäste auftreten können, und manchmal eine mäßige Wagner-Vorstellung. Der versprochene Mozart-Infuß ist ausgeblieben; nicht eine einzige von den gangbarsten Opern ist neu inszeniert worden, und sie hätten es dringend nötig; von Glück war es dabei still; nach Weber fragt niemand; die Werke Wagners sind verwüstet; die guten Italiener und Franzosen sind zu Gelegenheitsgeschäften herabgewürdigt. Das Schaffen der Gegenwart wird überhört. Seit Jahren verfolge ich den Skandal mit Pfitzners ‚Armem Heinrich‘: er ist angenommen, wird aber nicht aufgeführt. Einem der besten Werke der letzten Jahre, noch dazu von einem bekannten wiener Komponisten, geht es genau so. Ich meine Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘, die man jetzt in Frankfurt wenige Wochen nach der Einsendung zum ersten Mal aufführen wird. Man sieht: ein Hofopernkino dürfte so nicht arbeiten.

Was tut Gregor? Er führt ein strenges Regiment, verbietet Künstlern die Mitwirkung in Konzerten und sorgt als Urheber berühmter Aussprüche für den Humor der Wissenden. Sonst verwaltet er. Und die Regie? Bezeichnend genug fand er an der unruhigen Wirklichkeitsnachahmung des geschickten Praktikers Wymetal so großen Gefallen, daß er diesen bewog, eine andre Verpflichtung aufzulösen und zu bleiben. Ich habe schon einmal den Verdacht ausgesprochen, Gregors Regie, die sich immer mehr in den Hintergrund

stellt, unterscheide sich am Ende von der Regie Wymetals nicht so erheblich. Dieser Verdacht dürfte sich bestätigt haben. Gregor ist moderner, bildhafter, Wymetal aber musikalischer. Dieser Komparativ bedeutet nur, daß beide nicht von der Musik, sondern von gewissen Bühnenerfahrungen und Grundsätzen ausgehen, als da sind: möglichste Mannigfaltigkeit, Leben auf der Bühne, Bewegung. (Mahler konnte nicht genug Ruhe auf der Bühne fordern.) Von beiden ist eine Weiterbildung des Stils, das Einzige, was not tut, nicht zu erwarten. Es hieß, daß man wieder einen bedeutenden Maler für alle oder einzelne Künstler für die einzelnen neuen Inszenierungen berufen würde. Kein Wort mehr davon. Niemand weiß, wer für verfehlte, häufig kitschige Bilder verantwortlich ist. Besonders schlechte und billige ‚Wirkungen‘ ruft man mit der Beleuchtung hervor. Während unter Weingartner alles hell war, ist jetzt die Regel: Dunkelheit. Daß die Kapellmeister (‚Musikgelehrte‘ nennt sie der Direktor) von ihrer Stellung nicht sehr erbaut sind und wenig Widerstand gegen Anträge anderer Unternehmungen zeigen, darf niemand wundernehmen. Der Direktor beruft sich auf das mangelhafte Ensemble und schlägt vor, zu warten. Aber niemand, der etwas zu geben hatte, hat gewartet, und wer warten ließ, hatte wenig zu geben. Hoffentlich entscheidet sich Gregor bald. Es ist gewiß noch Zeit zur Umkehr, aber es ist auch höchste Zeit.

Ich wäre, schon um nicht auch in Gregor wie in Weingartner wieder eine erschütternde Enttäuschung sehen zu müssen, gerne geneigt, an Besserung zu glauben; der Heiling gibt auch ein Recht dazu. Bliebe er nur nicht gar so einsam! Da war kurz zuvor ‚Aphrodite‘. Unter einem halben Duzend neuer oder aufgefrischter Stücke könnte diese Oper mitgehen. So aber . . . Eine wässerige, dabei doch ‚pikant‘ sein wollende Bearbeitung des Romans von Pierre Louÿs durch Hans Liebstöckl, einen wiener Musikreferenten, dem man den in Wien sprichwörtlichen Witz nachsagt. In diesem Text wurde er sehr ernst. Wollte er ‚modern‘ sein? Reizte ihn die knappe Form der ‚Salome‘ und ‚Elektra‘? Liebe, Mord, ‚Sinnenlust‘ und Tod drängen sich rasch zusammen, und für die Tempelpriesterin, die alle Reize gekostet und einen Mann um ihrer Liebe willen zu Verbrechen getrieben hat, die beide mit dem Leben büßen, gibt es sogar ein Quentchen Erlösungssehnsucht, obwohl die Dame lange vor der christlichen Zeit geistert. Auch die solide Musik von Max von Oberleithner möchte modern sein. Aber es langt nur für Neußerlichkeiten, und wenn man fast zwei Stunden ohne Unterbrechung zugehört hat, so war man kaum für Augenblicke gefesselt. Warum also gerade diese Oper aus Weingartners Nachlaß und alles andre nicht? Soll alles vom Einfluß der Verfasser abhängen?

Eine andre Filmbildung war dem Burgschauspieler Jeska ge-

meinjam mit einer Dame eingefallen. Ein Maler bezieht im Traume Unregungen zu einem Bild: Himmel und Hölle. ‚Des Teufels Großmutter‘ taucht unter mancherlei Erscheinungen auf und verleiht dem Ballett seinen Titel. Mich wundert, daß ein so braver Musiker wie Oskar Nedbal die Komposition übernommen hat. Er behandelte sie leichtthin und spielend. Seine Begabung bringt überall durch, aber er findet eben nur Gelegenheit zu einigen Orchesterscherzen und zu hübschen Tänzen. Die Ausstattung ist das Kitschigste, was sich bei dem reichsten Aufgebot aller Mittel ausdenken ließ. Dieser Maler im Samtflaus, dieses Bild, diese Tänze, diese Gschnas- und Narrenabend-Ideen, dieses Getue der Ballettgesellschaft, als ob die Russen nie dagewesen wären, dieser Himmel und diese Hölle! Dabei kamen Dinge vor, die die verkrüppelte Zensur in keinem ernstern Stück hätte stehen lassen. Aber sie war im Recht: der Unsinn erklärt alles.

So also wird das Ballett gehoben. Und im Mai gibts ‚Bana-dietrich‘. Bleibt, wie gesagt, ‚Hans Heiling‘. Man hat sich wieder einmal herzlich gefreut. Die romantische Oper mit ihren Wäldern, Bauern und Geistern ist ein Gebilde aus eigenem Recht, weit vom Kino und von den Zwitterdingen, die wir uns jetzt in der Oper gefallen lassen müssen. Damals war man den gemeinsamen Quellen von Dichtung und Musik nahe. Freilich, Eduard Devrient, der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, war nicht jeder Beliebige. Und in Heinrich Marschner sehen wir immer deutlicher einen der Besten seiner Zeit. Die Aufführung unter Fitelbergs Leitung und mit Baklanoff, der auch, wenn schon mühsam, deutsch sang, war eine Erholung in der Reihe der Unzulänglichkeiten. Nicht als ob sie vollkommen gewesen wäre. Aber wer verlangt das noch?

Man muß indessen gerecht sein und zugestehen, daß auch die Volksoper ihr Kino aufgetan hat. Sie hat den Film ‚Pompeji‘ mit Musik von Marziano Perosi, einem Bruder des päpstlichen Kapellmeisters, der in Wien haust. Eine aufregende Geschichte, selbstverständlich nach dem langatmigen Roman Bulwers zurechtgeschnitten, eine bleierne Musik. Wenn ich im Kino den Ausbruch des Vesubs sehe, so stört mich, wenigstens bei den besseren Unternehmungen, keine ‚Handlung‘, stört mich keine Musik. Nur Reisende des Geschäfts oder des Vergnügens lassen sich angesichts der Natur von einer Schiffskapelle oder vom Grammophon etwas vormachen. Die unvollkommene Nachahmung des Schauspiels auf der Bühne gibt mir gar keine Sensation, und das Getue mit der Kunst ist wieder nicht imstande, mich von den Reizen des Kinos abzuziehen. Unsere Theaterfirmen setzen sich jetzt aufs hölzerne Roß und schwingen blecherne Lanzen gegen das Kino. Ich bin dringend dafür, daß zum mindesten die beiden Operntheater zuvor ihren unlauteren Wettbewerb einstellen. Dann wollen wir uns weiter sprechen.

Dalcroze / von Julius Bab

Das Automobil rattert die große, grade Mittelstraße der dresdner Neustadt hinauf, gewinnt die Vorstädte und rollt durch die freier werdende Landschaft in allerlei Kurven bergan. Zur Linken beginnt die neue Gartenstadt Hellerau aufzutauchen. Eine Gruppe einfacher, freundlicher und stilvoller Arbeiterhäuser; weiter hinten in vornehmer Schlichtheit die Villen des besser begüterten Bürgertums. Dann geht es noch einmal ziemlich steil bergan und vor uns, auf einem Hügel, inmitten einer recht kahlen Landschaft, liegt die Bildungsanstalt von Jacques-Dalcroze, Institut für rhythmische Gymnastik.

Ein breiter Gebäudekomplex um einen mächtigen, rechteckigen Hof gelagert. Wir fahren ein und sehen, daß noch manches im Rohbau steckt. Nicht alle die kleinen Häuschen, die als Schülerwohnung in die Umfassungsmauer gefügt sind, scheinen schon wohnfertig, und in dem großen, schlanken, spitzgiebeligen Hauptgebäude, vor dem wir jetzt halten, tönt noch die Arbeit der Handwerker. Es ist der große Festsaal in der Mitte des Gebäudes, an dem noch gearbeitet wird. Die beiden Flügel (Verwaltungs-, Lehr- und Wohnräume) sind fertig, und schon seit Jahresfrist in Gebrauch. Der administrative Leiter des Instituts, Doktor Wolf Dohrn, empfängt uns und führt uns hinein. Wir kommen eben zurecht, um einer Unterrichtsstunde beizuwohnen. Ein weißgetünchter, schlanker, rechteckiger Saal, am einen Ende ein Treppenaufbau, am andern ein Podium, auf dem der Flügel des Lehrers steht. Sonst ist der Raum leer. An den Wänden lehnen, auf dem Podium kauern die Schüler und Schülerinnen. Das weibliche Element überwiegt, aber es sind auch fünf oder sechs junge Männer dabei. Ihre internationale Zusammensetzung fällt leicht auf: die Deutschen bilden wohl die Mehrheit; aber Frankreich und die französische Schweiz ist durch eine erhebliche Zahl vertreten (Dalcroze selbst kommt aus Genf); auch ein paar Russen, Skandinaven und Amerikaner sind da. Alle tragen den gleichen schwarzen Trikotanzug, der Ärmel und Beine frei läßt, und Sandalen an den Füßen. Ein paar zuschauende Schüler und Schülerinnen, die im Augenblick an dem Unterricht nicht teilnehmen, tragen farbige Kimonos.

In mir meldet sich ein erster Widerstand. Ich wittere so etwas von Neuer Gemeinschaft, Welträtsellösung mit Nacktkultur, neuer Religion mit Schönheitsabenden, so eine Wagnerische Atmosphäre aus geistiger Unklarheit und zersehter Sexualität gemischt — so etwas wie Kaiser Julians unglücklicher Bacchantenzug. Meine Eingeweide protestieren. Aber der Unterricht beginnt, und allmählich schwinden meine Vorurteile und Abneigungen.

Meister Dalcroze sitzt am Flügel; er improvisiert eine Weise, halb Marsch, halb Tanz, und die Schüler fangen an, im Reigen zu schreiten, ihre Schritte und ihre Armbewegungen spiegeln den Rhythmus, den der Lehrer eben anschlägt. Diese unmittelbare und sofortige Berräumlichung der eben gehörten Tonfolge bildet den Kern der ganzen Dalcrozischen Methode, die Idee der rhythmischen Gymnastik. (Wir sind hier im obersten Kursus, sehen also nicht die vorangehende Erziehung, durch die der Zögling in vielen Stufen die automatische Sicherheit der rhythmischen Körperfunktion, die volle Freiheit aller Glieder, das intimste Gefühl für den musikalischen Takt gewinnt.) Meister Dalcroze, ein corpulenter Herr mittlerer Größe, aber von ungewöhnlich lebhaften Augen und einem gallischen Glanz in der Bewegung, unterbricht zuweilen, spricht bald deutsch, bald französisch mit seinen Schülern, demonstriert bald auf dem Klavier, bald mit der Gebärde seine Meinung. Von all dem geht eine so wohlthätige Mächtigkeit, eine liebenswürdige Sachlichkeit, ein trockener Ernst aus, daß meine ursprüngliche Abneigung schwindet: hier werden nicht die ersten und letzten Dinge mit einer lügnerischen Großartigkeit zusammengekoppelt, hier wird auf dem tiefen Grunde, wo Körper und Geist wirklich noch benachbart sind, ein durchaus konkreter, faßlicher Elementarunterricht gegeben: eine Turnstunde, die zugleich Musikstunde geworden ist. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Es beginnen Solo-Übungen: der Meister spielt und ein Schüler verarbeitet die Rhythmen, indem er in fliehender Gebärde langsam den Treppenbau emporsteigt; ein junges Mädchen verarbeitet danach eine neue Melodie zum Decrescendo, sie steigt mit den Gebärden einer Betenden herab. In mir wächst ein neuer Widerstand: der Dramaturg in mir wehrt sich gegen den Schauspieler ohne Rolle, gegen dies substanzlose Spiel mit Gefühlen, diese Formen ohne Inhalte. Aber wie die Übungen fort dauern, Dalcroze seine Korrekturen macht, die Schüler sich neu versuchen, da wird auch dieser Protest in mir — wenn nicht völlig zum Schweigen gebracht, so doch wesentlich modifiziert. Es sind ja Solfeggien, auf die diese Spielenden, Tanzenden, Turnenden, Musizierenden (wie soll man sie nennen? die sprachliche Verlegenheit zeigt immer die Neuheit der Sache an!) reagieren. Es sind Übungsstücke, die der Chor der Schüler mit Taktschlägen oder einfachem Vokalsingen begleitet. Die Sprache, das psychologisch individualisierende Element des Geistes hat mit diesen Übungen ja gar nichts zu tun. Hat sie denn aber überhaupt etwas mit der Musik zu tun, aus der doch diese rhythmische Gymnastik, diese ganze neue Körperkunst geboren ist? Ist nicht jeder Wund von Sprache und Ton Bruch am musikalischen Ideal und Vernichtung der musikalischen Idee, sofern sich die Sprache nicht völlig dienend verhält, eine schüchterne Interpretation des tönenden Rhythmus — eine Art höherer

Solfeggien-Text? Und damit fällt der Kern meines Einwandes: denn hier wird ja gar kein realpsychologisches Erlebnis gemimt, hier werden Tonsolgen verkörpert.

Mein Einwand bleibt freilich bestehen, soweit das Dalcrozesche Institut sich für eine Vorschule der Schauspielkunst halten sollte; dem Schauspieler kann diese Gymnastik wirklich nur ein höherer Turnunterricht sein, sie kann keine Glieder lösen. Einen unmittelbaren Weg zu seiner Kunst gibt sie nicht: denn die ist auf das Durchleben psychologischer Illusionen gestellt, wie sie nur der dramatische Sprachkünstler, nicht der Tonkünstler vermittelt. Deshalb ist der Rhythmus des Schauspielers kein unmittelbar sinnlicher, musikalisch klarer: er ist so unendlich kompliziert wie die psychischen Kraftverhältnisse in jedem Gedicht, und ist mit einem schönen Ebenmaß der Gebärden so wenig identisch, so wenig erschöpft, ja oft so wenig vereinbar, wie die innere Gesetzmäßigkeit eines Gedichtes mit dem regelmäßigen Metrum.

Dagegen scheint mir die Dalcrozesche Methode nicht nur einen allgemeinen Kulturwert zu besitzen durch die Befreiung, die Rhythmisierung, die Veredelung des Körpers: sie kann im besondern entscheidend werden für eine Renaissance der Oper. Der Oper, die freilich kein beabsichtigtes ‚Musik-Drama‘, sondern eine Tondichtung sein müßte, die ihren Gehalt in einer sprachlich angedeuteten Handlungsfolge leicht spiegelt. Bisher war die Diskrepanz zwischen Musik und dramatischem Text oft, zwischen Sänger und Schauspieler fast immer tief verstimmend. Gab es einmal einen Sänger, den man auch mit offenen Augen ertragen konnte, weil er nicht als singende Marionette grotesk leblos-seelenvoll wirkte, so war das ein glückliches Beieinandersein von musikalischen und schauspielerischem Talent, aber immer noch keine künstlerische Einheit. (Man fragte abwechselnd: Warum singt dieses Individuum, und warum wird dieser Gesang so individualisiert?) Jetzt zeigt sich zum ersten Mal die Möglichkeit einer Musik und einer Mimik, die zu innerst eines sind: Dalcroze schafft eine Bewegungskunst, die eben nicht auf individualpsychologischem Grunde ruht, die reine Funktion der Musik, die überhaupt nur verkörperte Musik ist. Damit scheint mir zum ersten Mal ein gemimtes Musikstück als ästhetischer Organismus möglich. Dalcroze wird allerdings nicht Meyerbeer und Wagner, aber Bach und Beethoven ‚darstellen‘ können, und er wird zu Gluck und Mozart einen neuen Weg zeigen: vom Dramatisch-Naturalistischen ins Rhythmisch-Musikalische zurück.

. . . Die Unterrichtsstunde war zu Ende, und der Doktor Dohrn führte uns weiter durch das Haus. Der Architekt Thissenow hat es gebaut; hoch, hell, rechtwinklig streben alle Räume auf, das Holz der Fenster und Türen gibt mit den hohen Messinggriffen ein festliches Leuchten in Weiß und Gold. In der Halle — sie wird neunundvierzig Meter lang, sechzehn breit, zwölf hoch — ist noch alles bei der Arbeit.

Der Maler Salzmann, der Vorkämpfer neuer Lichttechnik Appia wirken am Bühnenbau mit. Neue einheitliche Lichtanlagen für Zuschauer-raum und Szene sind im Werden, die Szene selbst wird ein Stufenbau sein, der in seiner Gliederung schon der Partitur der geplanten Musikspiele entspricht. Licht und Raum werden, wie der Menschenkörper, im Rhythmus der Musik mitschwingen. Im Sommer wird das Dalcrozesche Institut seine ersten öffentlichen Festspiele veranstalten — in dieser Halle wird unter anderm ein Akt des Gluckschen ‚Orpheus‘ aufgeführt werden. Das kann ein wichtiges Datum werden in der Geschichte unsrer künstlerischen Kultur.

Von der Destinn / von Erik Jacobsohn

Emmy Destinn hat mit ihren drei Gastrollen — der Marta in ‚Tiefland‘, der Marie in der ‚Verkauften Braut‘ und der Tosca — wieder gezeigt, daß wir in ihr die größte dramatische Sängerin der Gegenwart verehren dürfen. Wie pathetisch das klingt, und wie wenig diese knappe Formel aus sagt im Vergleich zu den Schönheiten, die da an diesen drei Abenden in der ‚Kurfürsten-Oper‘ offenbart wurden! Wie soll man mit schwachen Worten Rechenschaft ablegen von so tiefgründigen Eindrücken? Ein Königreich für einen Poeten!

Uns aber bleibt das unpoetische Amt des Kritisierens. Die Kunst der Destinn ist, wie jede große Kunst, im Grunde ihres Wesens durchaus unkompliziert. Hier ist alles von ehrlichster Ehrlichkeit, von gesündester Gesundheit, von vollster Fülle. Scheuen wir uns nicht, gegenüber diesem Superlativ von Können, vor dem Gebrauch des Superlativs. Das Nomadenleben der Berühmtheit zweier Weltteile hat nichts an ihr zerstört, hat im Gegenteil verfeinert; der Beifall der Menschen hat sie demütig gemacht; wenn sie der lärmenden Menge dankt, ist es, als erwachte sie aus einem schweren Traum, als hätte sie unter einem unerklärlichen Zwange singend uns ihr Inneres offenbart, und als schämte sie sich plötzlich dessen. So war es nach dem Höhepunkt ihres Gastspiels: nach dem Arioso im zweiten Akt der Tosca.

Diese Tosca war ganz die Destinn. Wahlverwandtschaft mag sie zu ihr hinziehen und ihr die Kraft geben, sich noch weit über ihr Maß hinaus zu erheben. Hier zeigte sich in jedem Ton und jeder Bewegung die Macht eines völlig ausgereiften Organismus. Weil diese gottbegnadete Stimme uns im Tiefsten aufrührt, darf die äußere Darstellung gelegentlich durch robuste Opernplastik überrumpeln. Starke Persönlichkeiten schaffen sich ihre eigenen Gesetze; und wer im Gesang ein zweites Leben führt, in dem jede Seelenregung widerhallt, mag immerhin als Darstellerin vor Tausenden die Farben deutlich auftragen. Als Puccinis *grande amoureuse* ist die Destinn vor allem das liebende

Weib. Für Cabaradossi findet ihre Stimme immer neue Nuancen von ungeahnter Süßigkeit; sie überschüttet ihn förmlich mit Wohlklang. Ihre aufkeimende Eifersucht bleibt nur Schelmerei im Bewußtsein einer starken, hingebenden Liebe. So ist ihr Schmollen und Grollen überstrahlt von einer sieghaften Helligkeit, und in ihren Rüffen loht leidenschaftliches Feuer. Das alles ist für die Destinn nicht ganz so neu und erstaunlich, wie es ihre große Szene mit Scarpia im zweiten Akt war. Andre Darstellerinnen zeigen hier mit ausklügelndem Raffinement ein wut- und haßschnaubendes, katzengleiches Weibchen, das um seine Ehre kämpft. Bei der Destinn war für mich diese ganze Szene in ein dunkles, blutrotes Licht gestellt: überall schimmerte sie durch, die heiße Liebe zu ihrem Mario, der da draußen zum Tode geführt werden soll. Die Destinn denkt in jeder Faser und mit jedem Ton an ihn, den sie retten will, und nicht an sich, die geschändet werden soll. Aus dem Kampf des Weibchens um seine ‚Ehre‘ war zum ersten Mal ein lodernendes Weib geworden, das um seine Liebe ringt. Es war wie ein elementares Besessenheit von dem zur letzten Anstrengung aufgestachelten Weibinstinkt.

Unnötig zu sagen, daß die gesungliche Ausarbeitung aller drei Rollen bis ins Kleinste von makelloser Reinheit war. Dabei hatte jede Partie andre, vielfältige Details, die derselben Stimme jedes Mal grundverschiedene Färbungen abgewannen. Die gequälte Dumpfheit der Marta in ‚Tiefenland‘ liegt dem Naturell der Destinn am wenigsten. Trotzdem war ihre, ganz leise im Barlandostil vorgetragene, Erzählung von ihrer traurigen Herkunft ein Meisterstück der Charakteristik. Der Verkaufte Braut lag in der Stimme außer dem Jubel und dem Schmerz noch jene sonnige, derbe Heiterkeit, die den Grundton dieser wahrhaft komischen Oper ausmacht.

Nach diesen Proben steht Emmy Destinn jetzt im Zenith ihres Könnens. Der Streit darüber, daß wir und warum wir sie verloren haben, soll unsern Dank nicht trüben. Die ‚höheren Instanzen‘ sollten aber doch allmählich den Versuch machen, eine Künstlerin von solchem höchsten Range wenigstens für kurze Zeit an die Stelle zu fesseln, an die sie einzig gehört: an die königliche Oper. Zur Ehre der Kurfürsten-Oper sei übrigens gesagt, daß sie den illustren Gast in einen sehr anständigen Rahmen gestellt hat.

Die Johannisbeere / von Franz Molnár

1

Auf meine Wenigkeit wirkt es stets erschreckend, macht es immer den Eindruck eines pathologischen Falles, wie Schriftsteller — besonders junge, noch minorenne — die schönen Frauen zu beschreiben pflegen. Schließlich ist es ja dem Dichter zu verzeihen,

wenn er eine Gestalt mit dem Blut seines Herzens und dem Mark seines Gehirns malt; aber seit die Lehre von den Krankheiten des menschlichen Nervensystems sozusagen auf dem Tisch seiner einzigen gebildeten Familie mehr fehlt, kommt sehr viel jugendliches Talent in den Verdacht, daß sich sein männliches Nervenleben nur auf dem Papier seiner Manuskripte abspielt. Da dies eine Privatangelegenheit ist, wird der pfiffigere Leser dadurch von einer Art zivilisierten Ekels erfüllt werden; das Interesse des Psychopathologen aber wird sicherlich in hohem Maße erweckt.

Also: der Frau, von der in diesen Zeilen die Rede sein wird, bebten die Nasenflügel nicht wollüstig, ihre Mundwinkel zuckten nicht sinnlich, in ihren Augen leuchtete nicht lägenartig jener träumerische, grünlich graue Glanz, der für den leidenschaftlichen Sucher der *nouvelle volupté* so sehr charakteristisch ist.

Die Johannisbeere war eine altmodische, molette, kleine Frau, eine schlichte, einfache Schönheit. Sie hatte kluge, vielleicht etwas zu kleine Augen, ich könnte fast sagen: Schweinsäuglein, ihr Gesicht war rund und gesund, ihr Mund regelmäßig geschnitten, die Nase gradlinig, die Zähne weiß und tadellos. Die Johannisbeere lebte von ihrer Stimme, ihrem Gesang und zwar mit noch mehreren andern zusammen, denn von ihrem Sologesang hätte sie unmöglich leben können. Es taten sich daher ihrer mehrere zusammen, lauter solche Johannisbeeren, und sangen jeden Abend. In dem Theater, wo sie engagiert waren, nannte man sie: einen Frauenchor. Sie aber wußten sehr wohl, daß sie keinen richtigen Frauenchor bildeten; denn es gab unter ihnen nur eine, die im Besitz einer guten Stimme war, und die andern kamen mit ihr gerade soweit mit, wie sie eben konnten.

Ich halte ohnehin vergeblich damit hinterm Berge, früher oder später müßte ich ja doch sagen, nun, so will ich es lieber gleich hinter mir haben, heraus denn also: Die Johannisbeere war ein Weib mit ausschweifendem Lebenswandel. Schon in ihrer allerzartesten Jugend war sie licherlich geworden, und damals war es, daß man ihr statt ihres Taufnamens Elisabeth den Namen „Johannisbeere“ gab, der denn auch für immer an ihr haften blieb. Es war dies nämlich ein recht bezeichnender Ausdruck: Elisabeth war rot und voll, verführerisch lächelnd, würzig, aromatisch, winzig und kugelförmig. Im Theater stand sie stets als letzte in der ersten Reihe. Sie war der kleinste Edelknabe, die niedlichste Erdbeerjägerin, die zierlichste Hofdame oder der winzigste Fischerknabe, je nachdem, welche Operette gegeben wurde.

Da die Johannisbeere also stets ganz vorne stand, hatte sie die meiste Gelegenheit, in die Proszeniumsloge zu schauen, die der Bühne so nahe ist, daß ein „Bepernguckern“ schon direkt als Unverschämtheit gelten würde. Und von dieser Nähe zur Proszeniumsloge konnte unsere Johannisbeere recht schön leben. Sie besaß Schmutz-

Weib. Für Cabaradossi findet ihre Stimme immer neue Nuancen von ungeahnter Süßigkeit; sie überschüttet ihn förmlich mit Wohlklang. Ihre aufkeimende Eifersucht bleibt nur Schelmerei im Bewußtsein einer starken, hingebenden Liebe. So ist ihr Schmollen und Grollen überstrahlt von einer sieghaften Helligkeit, und in ihren Rüssen loht leidenschaftliches Feuer. Das alles ist für die Destinn nicht ganz so neu und erstaunlich, wie es ihre große Szene mit Scarpia im zweiten Akt war. Andre Darstellerinnen zeigen hier mit ausklügelndem Raffinement ein wut- und haßschnaubendes, laßengleiches Weibchen, das um seine Ehre kämpft. Bei der Destinn war für mich diese ganze Szene in ein dunkles, blutrotes Licht gestellt: überall schimmerte sie durch, die heiße Liebe zu ihrem Mario, der da draußen zum Tode geführt werden soll. Die Destinn denkt in jeder Faser und mit jedem Ton an ihn, den sie retten will, und nicht an sich, die geschändet werden soll. Aus dem Kampf des Weibchens um seine ‚Ehre‘ war zum ersten Mal ein lodernbes Weib geworden, das um seine Liebe ringt. Es war wie ein elementares Besessenheit von dem zur letzten Anstrengung aufgestachelten Weibinstinkt.

Unnötig zu sagen, daß die gesangliche Ausarbeitung aller drei Rollen bis ins Kleinste von makelloser Reinheit war. Dabei hatte jede Partie andre, vielfältige Details, die derselben Stimme jedes Mal grundverschiedene Färbungen abgewannen. Die gequälte Dumpfheit der Marta in ‚Tiefenland‘ liegt dem Naturell der Destinn am wenigsten. Trotzdem war ihre, ganz leise im Barlandostil vorgetragene, Erzählung von ihrer traurigen Herkunft ein Meisterstück der Charakteristik. Der Verkauften Braut lag in der Stimme außer dem Jubel und dem Schmerz noch jene sonnige, derbe Heiterkeit, die den Grundton dieser wahrhaft komischen Oper ausmacht.

Nach diesen Proben steht Emmy Destinn jetzt im Zenith ihres Könnens. Der Streit darüber, daß wir und warum wir sie verloren haben, soll unsern Dank nicht trüben. Die ‚höheren Instanzen‘ sollten aber doch allmählich den Versuch machen, eine Künstlerin von solchem höchsten Range wenigstens für kurze Zeit an die Stelle zu fesseln, an die sie einzig gehört: an die Königliche Oper. Zur Ehre der Kurfürsten-Oper sei übrigens gesagt, daß sie den illustren Gast in einen sehr anständigen Rahmen gestellt hat.

Die Johannisbeere / von Franz Molnár

1

Auf meine Benigheit wirkt es stets erschreckend, macht es immer den Eindruck eines pathologischen Falles, wie Schriftsteller — besonders junge, noch minorenne — die schönen Frauen zu beschreiben pflegen. Schließlich ist es ja dem Dichter zu verzeihen,

wenn er eine Gestalt mit dem Blut seines Herzens und dem Mark seines Gehirns malt; aber seit die Lehre von den Krankheiten des menschlichen Nervensystems sozusagen auf dem Tisch seiner einzigen gebildeten Familie mehr fehlt, kommt sehr viel jugendliches Talent in den Verdacht, daß sich sein männliches Nervenleben nur auf dem Papier seiner Manuskripte abspielt. Da dies eine Privatangelegenheit ist, wird der pfiffigere Leser dadurch von einer Art zivilisierten Ekels erfüllt werden; das Interesse des Psychopathologen aber wird sicherlich in hohem Maße erweckt.

Also: der Frau, von der in diesen Zeilen die Rede sein wird, bebten die Nasenflügel nicht wollüstig, ihre Mundwinkel zuckten nicht sinnlich, in ihren Augen leuchtete nicht sagenartig jener träumerische, grünlich graue Glanz, der für den leidenschaftlichen Sucher der *nouvelle volupté* so sehr charakteristisch ist.

Die Johannisbeere war eine altmodische, molette, kleine Frau, eine schlichte, einfache Schönheit. Sie hatte kluge, vielleicht etwas zu kleine Augen, ich könnte fast sagen: Schweinsäuglein, ihr Gesicht war rund und gesund, ihr Mund regelmäßig geschnitten, die Nase gradlinig, die Zähne weiß und tadellos. Die Johannisbeere lebte von ihrer Stimme, ihrem Gesang und zwar mit noch mehreren andern zusammen, denn von ihrem Sologesang hätte sie unmöglich leben können. Es taten sich daher ihrer mehrere zusammen, lauter solche Johannisbeeren, und sangen jeden Abend. In dem Theater, wo sie engagiert waren, nannte man sie: einen Frauenchor. Sie aber wußten sehr wohl, daß sie keinen richtigen Frauenchor bildeten; denn es gab unter ihnen nur eine, die im Besitz einer guten Stimme war, und die andern kamen mit ihr gerade soweit mit, wie sie eben konnten.

Ich halte ohnehin vergeblich damit hinterm Berge, früher oder später müßte ich ja doch sagen, nun, so will ich es lieber gleich hinter mir haben, heraus denn also: Die Johannisbeere war ein Weib mit ausschweifendem Lebenswandel. Schon in ihrer allerzartesten Jugend war sie liederlich geworden, und damals war es, daß man ihr statt ihres Taufnamens Elisabeth den Namen „Johannisbeere“ gab, der denn auch für immer an ihr haften blieb. Es war dies nämlich ein recht bezeichnender Ausdruck: Elisabeth war rot und voll, verführerisch lächelnd, würzig, aromatisch, winzig und kugelrund. Im Theater stand sie stets als letzte in der ersten Reihe. Sie war der kleinste Edelknabe, die niedlichste Erdbeersammlerin, die zierlichste Hofdame oder der winzigste Fischerknabe, je nachdem, welche Operette gegeben wurde.

Da die Johannisbeere also stets ganz vorne stand, hatte sie die meiste Gelegenheit, in die Proszeniumsloge zu schauen, die der Bühne so nahe ist, daß ein „Beopernguckern“ schon direkt als Unverschämtheit gelten würde. Und von dieser Nähe zur Proszeniumsloge konnte unsere Johannisbeere recht schön leben. Sie besaß Schmuck-

lachen, mit denen sie sich aber aus seinem Geschmack nicht fortwährend behängte, sondern die sie sehr sorgfältig und säuberlich ins Versatzamt trug, um sie vor den Motten zu schützen. Ganz besonders hütete sie vor den Motten jene schönen Perlohrgehänge, für die Friedmann ihr stets, ohne zu müssen, sechzig Kronen gab, und dies war der Grund dafür, daß die Johannisbeere, sowie sie in Geldverlegenheit geriet, schnell die Hand ans Ohr führte. Diejenigen meiner Freunde, die da Anhänger Haefels sind, werden auch bei den Nachkommen der Johannisbeere diese Bewegung zu würdigen wissen, die so häufig vorkam, daß sie sich schon unter die vererblichen Reflexbewegungen aufnehmen ließe. Wenn der Sohn der Johannisbeere einmal erwachsen und in Geldnot sein wird, wird er sicherlich nach seinem Ohr greifen, ohne zu wissen, weshalb. Wir aber, wir werden herzlich darüber lachen, denn wir kennen ja den Grund.

Mit einem Wort: der Johannisbeere ging es sehr gut. Auch die hatten sie gern, die nicht im Fiafer mit aufgeschlagenem Dach zum Souper mit ihr fuhren, denn sie war die unbändige Lustigkeit, der heiterste Frohsinn, die gute Laune, die übermütige Lebensfreude in eigener Person. Sie war voll spitzbübischer Bagabunden-Allüren. Sie machte sich ein ganz besonderes Vergnügen daraus, kleine Jungen auf der Straße durchzubläuen, und war imstande, sich in vollem Galopp einem kleinen Barfuß bis zum Stadtwäldchen hinaus nachfahren zu lassen, nur um ihn an den Ohren zu beuteln, wenn er ihr irgend ein Spottwort nachgerufen hatte.

2

Eines Abends, als sie im Theater „Die Perle von Börtjach“ spielten und die Johannisbeere wieder einmal als Letzte in der ersten Reihe der Edelweißsammlerinnen dastand, erschienen in der Proszeniumsloge zwei elegant gekleidete Herren. Der eine, der noch eleganter gekleidet war als der andre, begann allsogleich mit seinem Opernglas die Johannisbeere aufs Korn zu nehmen. Sie lächelte ihm zu, und damit war die Angelegenheit geordnet. Ich übertreibe ein klein wenig, denn die Sache war eigentlich schon in schönster Ordnung, als der Feingekleidete seinen Gucker aufhob; aber ich schulde ja doch der Johannisbeere einige Ritterlichkeit.

„Ah!“ flüsterte der Bessergekleidete dem Gutgekleideten zu, „daß also ist die berühmte Johannisbeere!“

„Ja.“

Der Bessergekleidete schaute sich die Johannisbeere sehr genau an, er sah förmlich in sie hinein, und ein so schmunzelndes Lächeln, ein so feiner Zug umspielte seine Lippen, wie er den Mund öffnete, als wollte er sagen: „Dieser kleine Engel ist die entzückendste Inkarnation der mutwilligen Anmut.“ Er war jedoch kein Franzose, sondern ein Pester, und deshalb sagte er: „Eine gute Haut.“

Der andre nickte: „Ja.“

„Heureka!“ flüsterte der Guckende. „Endlich habe ich gefunden, was ich suche! Mit dieser Kleinen da werde ich nach Abbazia fahren. Uebermorgen beginnt mein Urlaub. Seit Wochen schon suche ich vergeblich ein lustiges kleines Frauenzimmerchen als Begleiterin für diese Reise. Jetzt habe ich sie gefunden!“

Das Finale kam. Die Choristen brüllten so laut, als hätte man sie bezahlt, während man doch das, was sie erhielten, kaum Bezahlung nennen kann. Die Johannisbeere stand am Rande ihrer Reihe und sang, als Zeichen des Einverständnisses, den beiden Gutgekleideten mit den andern zusammen zu: „So gehe schon! So geh doch! Geh! Geh! Geh! Geeh!“ — und damit fiel der Vorhang.

Der feingekleidete Herr — Stern — wechselte einige Worte mit der Logenschließerin. Dann grüßte er die im Zuschauerraum befindlichen Bekannten aus der Lebewelt, die mit liebebreizendem Lächeln seinen Gruß erwiderten und dabei zwischen den Zähnen murmelten: „Kannst dich meinetwegen aufhängen!“ Schließlich fuhr er sich über sein mit Bahrum gewaschenes und mit Brillantine glänzend gemachtes Haar, indem er zu sich sagte:

„Ja, ach ja! Man kriegt's wirklich satt, dieses gezwungene steife Leben in der großen Welt, die unaufhörlichen Komplimente, die servile Superfeinheit, die Höflichkeitsphrasendrescherei, die vielen Formalitäten und die gähnende Langeweile. Einen Monat lang werde ich so frei sein wie der Vogel in der Luft und werde froh und heiter mit dieser kleinen Spitzbübchen leben. Ach, wie gut wird es mir munden, einmal ungezogen, sans gêne ohne Fasson reden, in Hemdärmeln speisen, pikante Couplets singen zu können.“

Die Logenschließerin öffnete diskret die Türe:

„Die Gnädige läßt Ja sagen.“

3

Anfangs Juli saßen sie im Expresszug nach Triume. Die große Lokomotive leuchte stöhnend, als sie mit ihnen den Karst emporgaloppierte, und sie die kahlen Berge betrachteten.

„Hier wächst kein Gras“, sagte die kleine Johannisbeere mit ihrer sehr geringen wissenschaftlichen Bildung, „weil der Wind gar zu stark bläst.“

„So ist's“, sagte der vornehme Herr Stern, dem Schaffner eine Krone in die Hand drückend. Dann sprang er auf die Johannisbeere zu und packte sie an der Nase.

„Du hast eine Nase“, erklärte er, „wie ein Knopf.“

„Pardon“, wehrte die Johannisbeere ihn von sich ab. „Bitte, meine Nase nicht zu drücken.“

„Warum nicht?“ fragte Stern. „Deine Nase ist so wie ein

Knopf, und wenn ich meinen Wintermantel hier zur Hand hätte, so würde ich ihn auch draufknöpfen."

"Das ist sehr dumm", meinte die Johannisbeere.

"So?" rief er und machte Miene, sie zu küssen. Sie aber geriet in Wut.

"Belieben zu bleiben!"

"Aber, aber! So sei doch nicht gar so paßig. Sei lustig, du kleiner Bagabund."

Sie aber verzog den Mund:

"Ich weiß nicht", sagte sie, "was Ihnen auf einmal einfällt. Bis jetzt waren Sie so fein wie ein Dummkopf, und nun entschlüpft Ihnen ein garstiges Wort nach dem andern. Und warum ziehen Sie denn nicht Ihren Rock an? Es kann ja jemand hereinkommen . . . Was soll man denn denken, wenn man Sie hier in Hemdärmeln sieht?"

Er war starr vor Staunen.

"Aber, mein Liebchen", sagte er, "du wirst doch nicht am Ende gar mit vornehmen Ansprüchen hier auftreten! Wir wollen uns ja amüsieren, wollen über die Schnur hauen, wollen eine famose Ungezogenheit nach der andern begehen, wollen tollern, sichern und schäkern!"

"Sichern und schäkern?!"

"Freilich. Deshalb habe ich dich ja mitgenommen, um ein vergnügtes und lustiges Leben zu führen!"

Und er begann das Lied: "Käferlein, zwid' sie fein!", das ihm schon den ganzen Winter über in der Seele geschlafen, aus voller Kehle anzustimmen.

Sie senkte den Kopf und sprach bis Fiume auch nicht ein einziges Wörtchen mehr. Als sie das Meer erblickte, fragte sie nur:

"Hat jedes Meer einen so starken Fischgeruch?"

Und als Stern sie darüber aufklärte, daß es Meere gibt, die einen noch viel, viel stärkeren Fischgeruch haben, versank sie wiederum in tiefstes Schweigen. Sie stiegen auf das Schiff.

"Wir werden dort an die Spitze gehen", schlug er vor, "und werden die Füße ins Wasser baumeln lassen."

"Freilich! Warum nicht gar!" gab sie indigniert zur Antwort. "Vor so vielen Menschen. Zuhause können wir ja meinetwegen Spaß treiben, soviel wir wollen; jetzt aber müssen wir uns fein benehmen. Die Leute sollen glauben, daß ich eine Gräfin bin."

Damit setzte sie sich fein und grazios zwischen die andern und benahm sich wie eine kleine Gräfin. Denn das ist sicher, daß sich die am gräßlichsten betragen kann, die nur einmal im Jahr die Gräfin spielt und so ihre ganze Vornehmheit, ihre ganze Feinheit für diese eine Gelegenheit aufspart, während der wirklichen, der echten, rechten

Gräfin manchmal ihr Grafentum langweilig wird und sie sich dann ein ganz klein wenig wie eine Johannisbeere beträgt.

Herrn Stern erstarrte das Blut in den Adern.

„Gräfin?!“ schrie er. „Na, dann bin ich ja schön hereingefallen! Ich habe ja doch nicht deshalb einen kleinen Gamin mitgenommen, damit eine Gräfin neben mir sitze! Soll denn jetzt das von Neuem beginnen, was ich schon im Winter bis zum Ueberdruß gehabt habe? Ich soll jetzt wieder fein, höflich und langweilig sein? Nie und nimmermehr!“

Die Johannisbeere aber war bereits Gräfin und noch dazu eigensinnig und hartnäckig.

„Ich habe vom Cancan im Winter nachgerade genug,“ sagte sie leise. „Jetzt reise ich mit einem vornehmen Herrn, und Sie werden schon sehen: ich werde so vornehm sein, daß es eine wahre Freude sein wird, mir zuzuschauen. Sie werden schon sehen, wie steif ich bei der Table d'hôte sitzen werde, und von wie gebildeten Sachen wir reden werden. Sie werden mit mir über Literatur plaudern und werden mir der Reihe nach die Bilder aufzählen, die in der Frühjahrsausstellung hängen. Und ich werde keinen Wein trinken, und wir werden sehr viel spazieren gehen . . .“

Er faßte sich mit beiden Händen an den Kopf und schrie:

„Wie? Was?“

„Die Leute werden sagen: Hu, ist das eine langweilige, vornehme Dame! Auch diese spanische Frisur werde ich heute zum letzten Mal getragen haben, von morgen an werde ich einen einfachen, bürgerlichen Kopf haben . . . und ich will keiner Menschenseele gefallen . . . und es soll Keinem einfallen, mir zu sagen, daß ich eine gute Haut bin, und die Offiziere sollen es nicht etwa wagen, mir Blicke zuzuworfen — denn von alledem hatte ich im Winter mehr als genug.“

Sie klatschte vergnügt in die Hände vor lauter Freude über ihren guten Einfall. Dann aber merkte sie, was sie getan, schämte sich und sagte in distinguiertem Ton:

„Pardon, daß ich mich vergaß und mich zum Klatschen hinreißen ließ.“

Schamhaft versteckte sie ihren Kopf.

„Oh je!“ stöhnte Stern. „Das kann ein nettes Vergnügen werden! Ja, wozu bist du dann aber schließlich die Johannisbeere? Nicht deshalb, damit die vornehmen Damen sich über dich ärgern? Damit sie Anstoß an dir nehmen? Nicht deshalb, um Champagner zu trinken und dann auf dem Kopf zu tanzen? Ja, wo bleiben denn die guten jüdischen Witze, die ich dir alle erzählen wollte, und wo bleibt denn der famose Spaß, daß wir uns beide erst einen gehörigen Schwipps antrinken und dann im Galopp den Strand entlangfahren“

. . . du mit einem großen Federhut, deine winzigen Füßchen auf dem Boß, ich den Kopf in deinem Schoß . . . hopp, hopp, hurra!"

„Den Teufel auch!" sagte die Johannisbeere ganz leise.

Der Sache war schon nicht mehr abzuhelfen. Die Johannisbeere war einer unheilbaren Aristokratie verfallen, sie hatte einen Anfall von Schickslichkeitsentzündung bekommen. Dieser wohlthuende Fluch: „Den Teufel auch!" war das letzte Aufflammen ihres winterlichen Lebens gewesen. Und damit war es auch aus. Sie berauschte sich schier an der Feinheit und war trunken vor Seligkeit über die geordneten Geldverhältnisse, und jetzt auf einmal kam mit elementarer Gewalt das große Heimweh nach dem bürgerlichen Leben bei ihr zum Ausbruch, das die Johannisbeeren ihres Schlags zu Hause zu führen pflegen. Jetzt wurde ihr alles geboten: Geld, Abbazia, Schmucksachen, schöne Kleider, ein feiner Herr Stern, und jetzt endlich konnte sie sich den Luxus gestatten, „Gräfin" zu sein, worunter die Johannisbeeren „Bürgermädchen" verstehen.

Herr Stern brüllte vor Wut auf:

„Der Henker soll mich holen!"

„Pst!" sagte die Johannisbeere in vorwurfsvollem Ton, „so schreien Sie doch nicht so laut. Das schickt sich nicht. Was sollen denn die Leute dazu sagen? Setzen Sie sich hier neben mich und erklären Sie mir die Bilder. Ich bin jetzt keine Schauspielerin."

Und während Herr Stern seinen guten Einfall verfluchte und im selben Augenblick beschloß, die Johannisbeere mit dem nächsten Zuge wieder nachhause zu bringen, setzte sie mit glückseligem Stolz hinzu:

„Ich bin jetzt ‚privat!'"

Deutsch von Eduard Kadossa

Das Buch Franziskus / von Max Herrmann

Und plötzlich sind, die Dir die Liebsten waren,
Entglitten, nicht entglitten nur, Verhaßte
Und mehr als Fremde Dir und harte Feinde.
Du aber stehst wie Einer, der verpraßte
Den ganzen, goldnen Reichtum, ließ ihn fallen
Verträumt aus müden Fingern, ihm verblaßte
Die bunte Wunderwelt der Himmelshallen,
Und als er endlich ahnungslos erwachte,
Sah er sich einsam durch die Dede wallen.
Und was ihm schmeichelte zuvor, verlachte
Ihn nun und stand mit abgewandten Mienen
Voll Spott, der seiner nur im Grimm gedachte.
Denn die Dir heut noch mit Ergebung dienen,
Sind mehr als Deine strengen Herrscher morgen,
Und übermorgen weißt Du nichts von ihnen

Und stehst verlassen mit Genuß und Sorgen,
Mit Deiner Wollust, Deiner Qual allein,
Und trauernd staunst Du, daß sie von Dir gingen,
Die Dir die Liebsten waren, fern . . so fern!
Und fragend quält Dich namenlose Pein,
Indes sie ihrem neuen König singen — — —

So war es: Einer schenkte mir sein Fühlen
Und tröstete den Gram mit Zaubertönen;
Jetzt tränken seine Briefe, seine kühlen . . .
Und Freund war mir des Andern schmale Hand;
Da sah ich sie im Haare einer Schönen
Begehrlich wühlen, und ihr Wunder schwand . . .
Und Einen liebt' ich, wie man selbst sich liebt,
Bis eines Tags ein Andrer vor mir stand;
Nun weiß ich, daß es keinen Bruder gibt!
Und den ich segnete, wenn er mich schlug,
Des Bild mir göttlich glänzte ungetrübt,
Er kennt mich nicht und ist sich selbst genug . . .
So ist es: Einsam steh ich und verwaist,
Die mir die Liebsten waren — trüber Trug! —
Sind mir so fremd, wie wer vorüber reist,

So fremd, wie Einer, der vorüber reist — — —

Und wenn dann ihre großen Feste sind,
An Sommerabenden die Fackelreigen,
Und alle glücklich: Mann und Weib und Kind,
Steh ich am Fenster in vergrämem Schweigen.
Doch unten weht der Flammenzug vorbei,
Und Leichte singen unter Blütenzweigen;
Mir aber ist ums Herz so weh, als sei
Dies alles nur ein toter Schattentraum,
Und sind doch Menschen aller Sorgen frei,
Die glücklich taumeln zwischen Busch und Baum,
Und deren Lichter kleiner bald verschwinden,
Und höre ihr beschwingtes Lachen kaum
Und stehe ungelenk gleich einem Blinden
Verloren fremd im Dunkel, scheu und schwer,
Und fühle, daß ich nie den Weg kann finden
Zu ihrer Menschlichkeit, und bin so leer
An Glücksgefühl und Leichtigkeit und Wärme,

So einsam und verwaist und freudeleer . . .

Aus einem Gedichtbuch, das bei A. R. Meyer in Wilmersdorf erscheint.

Rundschau

Herr Felix Philippi
Vor vierzehn Tagen streifte hier ein Mitarbeiter so flüchtig wie möglich die Erinnerungen des Dichters Felix Philippi an jene Zeit, wo es in München einen Atelier- und Kulissenreporter seines Namens gab. Dieses wochenlange Tageblatt-Gefasel eines törichten Greises, das nach dem Zeilenhonorar bemessen schien, war wirklich harmlos. Man erfuhr, daß Wilhelm Trübner sich Philipphis Achtung durch seinen Fleiß, nicht durch seine Leistungen errungen, daß er aber endlich, endlich auch einmal ein Bild vollendet habe, das der künftige Bearbeiter des Falles Roze und ähnlicher Fälle „nach ehrlichster Ueberzeugung loben konnte“. Oder man erfuhr, daß Philippi Rainzens „Schwächen, seine Schroffheiten“, „seine Launen, seine oft grundlosen Antipathien“ genau gekannt, daß er ihn aber „trotz allem“ geliebt habe, und daß Rainz „dieser Liebe wert“ gewesen sei. Derart benutzte der Favorit aller deutschen Schmierendirektoren einen wehrlosen Toten hohen künstlerischen Ranges dazu, um sich selbst ins „große Licht“ zu stellen. Aber der Gedanke an eine Abstrafung war grotesk. Du lieber Gott — Philippi! Man lachte nur und ging im Vorgefühl von ähnlichen Freuden an das Maiheft einer deutschen Monatschrift, das die Fortsetzung dieser komischen Selbstanzeigen einer kaum alltäglichen Verschmöktheit verhielt. Es gab keine Enttäuschung.

Schon bei Mosse hatte Holzbocks Rivale nicht ohne berechtigten Stolz mitgeteilt, daß er dem armen König Ludwig in seine Separatvorstellungen nachgeschlichen sei, um sie in der Neuen Freien Presse zu schildern. Bei Belhagen & Klasing renommirt er damit, daß er sich zu dem gleichen Zweck „in einem großen Kostümkorb, mit ein paar Graßrittermänteln schön zugedeckt“ auf Proben des ‚Parsifal‘ habe tragen lassen — leider mit mehr Glück als Falstaff, der aus seinem Waschkorb in einen Graben geschmissen und windelweich gewalkt wurde. Immerhin: auch darüber lacht man noch. Schließlich aber kommt man an einen Absatz, den ich zunächst wörtlich hersehen werde, wenn das Papier der ‚Schaubühne‘ sich nicht bäumt:

„Und dann stand ich mal auf einer der ersten Bühnen, deren Ruhm seit Menschengedenken unantastbar ist, aber ich nenne natürlich deren Namen nicht! ‚Der Dornenweg‘ wurde einstudiert. Ich war mit dem Direktor, dem die ebenso unerbiente, als bis heute unaufgeklärte Ehre der Leitung in den Schoß gefallen war, in Meinungsverschiedenheiten wegen der Besetzung der weiblichen Hauptrolle geraten. Er war für eine Protegée, ich für eine der genialsten Künstlerinnen, die jemals über die Bühne geschritten ist, eingetreten. Meinem Stück zum Heil hatte ich meinen Willen durchgesetzt. Der Gewaltige strafe mich für meine Widerspenstigkeit dadurch, daß er dem Werden und Wachsen vollständig teilnahmslos gegenüberstand und auf sämtlichen Proben völlig unsichtbar blieb. Nur auf der Generalprobe erschien er auf der Bühne und sagte sein Urteil über das Werk und die geradezu vollendete Darstellung in die geistprägenden und tiefdurchdachten Worte zusammen: „I glab' doch, daß der zweite Stuhl a bisserl weiter nach vorn kommen müßt!“ Die sämtlichen Künstler brachen in ein schallendes, höchst bespöttliches Ge-

lächter aus, nur einer murmelte, sein ohnehin schon wie acht Tage Regenwetter aussehendes Gesicht in noch mürrischere Falten legend, ein Zitat aus einem Stück, dessen eisengepanzerte Hauptrolle zu spielen ihm seine schwächliche Figur verbot. Dieses Theater war das . . . nein, ich hab's gelobt, daß ich niemals verraten werde, daß es das Burgtheater war, und sein Wort muß man halten! Der aufmerksame Leser wird bei angestrengtem Nachdenken schon dahinter kommen, welche Bühne ich meine! . . . Man hat diesem Direktor endlich doch den Feldherrnstab entwunden und ihn den Händen eines kunstsinigen und charaktervollen Mannes anvertraut! Und da ich dieses tapfersten Heerführers und Vorkämpfers für Herrlichkeit gedenke, muß ich auch . . ."

Darüber nun lacht hoffentlich niemand mehr. Wir alle kennen den Herrn, dem Kunstsin, Charakter und Tapferkeit den Hofrathstitel einbrachten, nachdem er seine Schützlinge Ipsen und Hauptmann auf dem Wege von Berlin nach Wien verloren hatte, und finden es selbstverständlich, daß die Philippis ihn lobpreisen: sie haben bemerkt, daß er auf dem Rückweg von Wien nach Berlin seinen Blumenthal nicht verloren hat, und wollen das Ihrige dazu tun, um bei ihrem siebenzigsten Geburtstag wenigstens an einer Stelle neben Blumenthal postiert zu werden. Soweit ist alles in Ordnung. Noch weiter. Es wäre für Max Burdhard — der nur ein paar Jahre mehr gebraucht hätte, um der beste Direktor des Burgtheaters zu werden — wahrhaftig keine Ehre, wenn er nicht im Leben und nach dem Tode das Wesen und die Fähigkeit gehabt hätte, Erscheinungen wie diesen Philippis zur äußersten Wut aufzustacheln. Aber daß diese naturnotwendige Wut sich nicht im Verborgenen hat austoben müssen; daß wir jemals gezwungen werden konnten, die Namen Burdhard und Philippis nebeneinanderzusetzen; daß einem Hirn-

losen Pfuscher aller-, aber auch schon allerniedrigsten Kalibers die Möglichkeit gegeben worden ist, vor unsern Augen seinen Jahrzehnte lang bewahrten Geifer auf das frische Grab eines wundervoll reichen und freien Menschen zu entleeren, eines Menschen, der in seinem ganzen reinen Dasein weiter kein Verbrechen begangen hat, als einmal, wer weiß, durch welcher Mächte Druck besiegt, ein blödsinniges Schundstück wie den 'Dornenweg' aufzuführen — kurz, daß man die Sämlinge über die männlichsten Männer öffentlich zu Gericht sitzen läßt: das wird denn doch wohl eine Schande für die deutsche Presse genannt werden dürfen.

S. J.

Titus und die Jüdin
Das moderne historische Drama (Paul Ernsts und der Dichter um ihn) suchte im Mythischen Wurzeln zu fassen, suchte jenseits der psychologischen und historischen Wahrheit das Bild eines (großen) Menschen aus der erhabensten Stimmung seines Daseins herauszugestalten. Dabei können und müssen sogar alle Bedingtheiten und Begrenztheiten dieses Daseins zu ihrem Rechte kommen. Das Individuelle an sich wird in dem quasihistorischen Rahmen zum Wert. Aber es wird nicht mit naturalistischen Mitteln herausgearbeitet, auch nicht durch verliebte Pathetik verbreitert, sondern es wird zu einer Art von menschlichem Stil gesteigert, der in einer harten, gegenständlichen und doch befeuerten Sprache künstlerischen Ausdruck findet. Das Individuelle wird zum Heroischen erhöht, das Historische zum Mythos geläutert. Aus dem neuen Mythos tritt der neue Held, der Heroe dieser Zeit

herbor, unantiquiert, aus erst gefundenen Erzen gegossen. Die Historie wird unhistorisch und dadurch schöpferisch, so wie auch das Individuelle erst in dem höheren Aggregatzustande des Heroischen welt- und lebenbildend wird.

Hans Rysers erstes Drama, die bis zum unerträglichsten Schwulst egozentrische Künstlertragödie 'Medusa', blieb noch ganz im Individuellen stecken und, wie schon Bab in diesen Blättern ausgeführt hat, im Romantischen und Spielerischen. Der Bildhauer Daidalos begafft und betrauert sich als Schatten einer Welt, die es gar nicht gibt. Seine Künstlerseele spielt Theater. Titus dagegen sucht seine Seele in der Welt, zwar auch nicht in der, die wirklich um ihn ist gleich einer Pestseuche, aber in einer reineren, beseligenderen, die er erträumt. Ist nun dieses Träumen des jungen Feldherrn, der Jerusalem erobern soll, nicht auch wieder ein romantischer Aufpuß der Seele? Nein! Titus träumt — und hier liegt der Wert und die Kraft des Dramas — den Traum einer Zeit, einer Generation, und sogar einer so inhaltschweren Zeit, daß sich in ihr alle Zeiten und Generationen spiegeln. Eine Macht ist übermächtig geworden, der Gedanke, der sie trägt, welk und mürrisch und müd, und dieser Machtgedanke des Caesarentums schreit — in Titus — nach Erlösung, nach menschlicher Erneuerung.

Da tritt ihm die Jüdin entgegen. Sie trauert um ihren ans Kreuz geschlagenen Mann, der ein Held war. Dieses Weib hat das Neue, das Simple in sich: die Liebe zum Menschen, die über das Grab dauert. Was bedeutet da Rom und sein Caesarentum? Es

fällt von Titus ab, wie faulendes Kleid vom Leibe. Nacht, mit unverbüllter Seele schreitet der Jüngling an der gleichnerischen Liebe einer Jüdensfürstin und an dem lodenden Caesarenruhm vorbei jenem Neuen entgegen. Er wirft sein bisheriges Leben hin und glaubt, sich die Liebe des Weibes damit erkaufen zu können. Doch die große häßliche Welt, in die er hineingewachsen ist, läßt ihn nicht los, und die größere andre, von der er empfangen werden will, nimmt ihn nicht auf. Die Jüdin, wenngleich für ihn entbrannt, ist an den Selben gefesselt, den sie sterben sah. Beide — Titus und die Jüdin — leiden und verzweifeln in zwei verschiedenen Welten. Die Jüdin stirbt; der junge Titus aber bleibt entseelt, ohne sterben zu können, auf der Schwelle zur neuen Welt. Wieder starrt vor ihm als Ziel Eroberung und Caesarentron.

Dies ist der Mythos der römischen Kaiserzeit, über der sich das Christentum aufbaute wie ein gothischer Spitzbogen über plumphem Basilikengemäuer, und das ist der Mythos vom jungen Titus, der über sich und seine Zeit hinauszuweichen wollte. Dieser Mensch und diese Zeit werden in plakatkraftigen Farben lebendig und fließen zu einem bunten Charakterbild zusammen, über dem die Weihe des Mythos schwebt. Aber Rysers ist ein zu hitziger Theatraliker, ein zu sehr auf Wirkungen erpichter Regisseur seiner eigenen Gestalten, um den Mythos unangetastet zu lassen. Er verdunkelt ihn in der Gestalt der Jüdin und in einigen andern Figuren zu einer effektvollen Mystik. Das Mystische aber bedeutete den Tod des Mythischen. Dieses ist die Form, jenes das Formlose.

Die Uraufführung des stuttgarter Hoftheaters holte sich den Stil der Inszenierung und Darstellung aus einer Zeit, die etwa dreißig Jahre zurückliegt. Die Umgebung von Jerusalem war mit Sandsäcken und Pappstücken gepflastert, die uns in die Augen schrien: Hier sollten Felsen ruhen! Die Menschen aber redeten nicht mit Engels-, sondern mit Teufelszungen, und der Chor blieb dumm und stumm und wuchs ein, wo er gerade stand. Herr Alsan führte den Titus wenigstens zu einigen deklamatorischen Höhepunkten. Fräulein Remolt legte sich als Jüdin zu sehr auf eine Linie fest, um als Mensch aus Körper und Seele wirken zu können.

Hermann Sinsheimer

Aus Hamburg

Die letzte der sehr isolierten Erscheinungen des Wunderbaren im Thaliatheater war Tolstoi's Lebender Leichnam. Leopold Fekner versuchte sich in einer Ausöhnung zwischen Dichter und Publikum. Zu diesem Ende neutralisierte er alles, was sich irgendwie neutralisieren ließ. Er wählt eine überdeutliche Signatur des Milieus: das zarische Wappen. Le canon de Maroc qui va sonner auf einem Spezialvorhang. Der Kassuppenstammgast merkt auf und sagt sich: Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Dominante der zehn Szenen (zwei nicht allzu belangreiche sind gestrichen) wird bei Fekner eine mitzufühlende Melancholie. Außerdem wird jede Szene für sich in lebenshemmende oder lebenssteigernde Beleuchtungseffekte getaucht. Hierbei scheint mir die Regie melodramatisch vorzugehen. Ein Tolstojaner könnte fragen: Ist denn Wahrheit Lüge?

Baron Berger hat in diesem Falle schlechtweg, aber distinguierterweise Stanislawski kopiert. Fekner (der mit einer ästhetisch dotierten Szene arbeiten muß) hat aus der wunderbaren Sachlichkeit des Anekdotischen die große Linie zu abstrahieren versucht. Diese Linie ist Seelenfülle, Unweltlichkeit des Ueberwinders, ethische Leidenschaft, Schuldgefühl, vollkommene Versinnlichung des Symbolischen, epischer Shakespeare. Herr Fekner ist ein feureifriger Symbolist; aber für Tolstoi zu wenig Dichter, zu sehr Kenner. Die rhetorischen Hyperbeln Wedekinds und Andrejews werden von ihm jüggeliver getroffen als die Shakespearenahe Ueberzeugungskraft Tolstois. Reinesfalls aber ist am Eigenschöpferischen dieses Regisseurs zu zweifeln. Manches hätte ich anders gewünscht: mehr dunkle Angst, Gehektes, Zergeißeltes, Entkettetes. Die Szene bei den Zigeunern stelle ich mir viel chaotischer, brutaler zugleich und im Seelischen zarter vor. Die Szene zwischen der Mutter Karenins und ihrem platonischen Freund kann reiner, ohne cicisbeisch-ironische Floßkeln gespielt werden. Ueberhaupt die Fülle fehlte; die Hülle, ehrliches, anständiges Theater war da. Auch dafür vielen Dank. Schauspielerisch war manches schwach. So die Zigeunerin Mascha, die nicht sinnlich, nicht selig, sondern romanhaft war. So Sascha, die Schwester der Lisa Protassowa, die herb und jung, nicht etwa platt und altjüngferlich sein muß. Fräulein Bré (Lisa), in früheren Jahren Genossin und Helferin der Dichter, ist heute eine routinierte Schauspielerin. Farecht spielte

den Karentin fein, poetisch, turgenjewesk. Bozenhard (Protassow) war ein paar Mal mehr als alert, als physisch zivilisiert. In den ersten Szenen schien die Kunst noch etwas dick geschminkt; später kam Verborgenes zur Geltung.

Die Mittel Karl Wilhelm Röttigers sind nicht gewachsen. An seiner „Repräsentantin“ fällt einem die Säuberlichkeit der Dialogisierung auf und das Papiere diese Dialogs. „Repräsentantin“, das heißt: die sanftblütige Frau, die das bewußte Gauflertum der Ehre mitmacht, will jene von Centa Bré gespielte Heldin Röttigers nicht sein. Sie kümmert sich nicht um die Harmonie der Seifenblasen, trotz ihrem Truggeschick, und zwar mit Erfolg. Herr Röttiger umwirbt ein gerüttelt Maß von Motiven. Ins Altväterische übertragenen Ibsen gibt es bei ihm und ins Neumodische pervertierten D'Arronge. Und hoch ob allen Problemen bäumt sich ein nicht mißzuerstehender pädagogischer Finger. Gespenstisch schleichen die drei Akte vorbei.

„Passers-by“ von C. Gaddon Chambers (zu Deutsch: Die, die vorübergehen) kann man im Schauspielhaus sehen. Das Stück erscheint mir schätzenswert, besonders um seines ersten Aktes willen. Es hat aber deren vier. Die Schraube-ohne-Ende-Technik ist nicht sympathisch. Ferner kommen die behandelten Ereignisse in dieser Welt der Prosawahrheit selten genug vor. Also ein englisches Gouvernantenromänchen — sollte man meinen. Doch nicht ganz. Die banale Liebesgeschichte für Gouvernantengemüter bedeutet dem Autor wenig. Viel mehr aber solche Gestalten wie

der Nachtdroschkenfutscher Uhu, ein freundliches, harmonisches, wolkenloses Wesen. Dabei völlig unkarikaturistisch gezeichnet: ich habe selbst in London einen Nachtdroschkenfutscher gekannt, der an Liebesgram litt. Bei uns leben die Leute noch immer der fröhlichen Ueberzeugung, daß Hamlet ohne blasser Gesichtsfarbe undenkbar, und daß Till Eulenspiegel ein Allerweltsclown und mitnichten eine leidenschaftliche Seele sei. Noch interessanter vielleicht ist der Landstreicher Burns, diese hoffnungsfreudige, aber arbeitsscheue und so köstlich undankbare Seele. Die Passers-by werden von Herrn Robert Waberton oder vielmehr von seinem Diener Tomkins, auch einer philosophischen Individualität, in den eleganten, spleenerfüllten Salon heraufgeholt. Der londoner Nebel ist nämlich wieder einmal so dick, daß er als Selbstmordmotiv sehr wohl dienen könnte. Herr Waberton verfällt auf andres Normwidrige. Sein Einfall könnte von Dickens sein, und daß er sich gegen die Spaziergänger des Lebens nicht viel anders als ein Dickenscher Held benimmt, ist bei einem englischen Autor, der nicht Shaw heißt, beinahe selbstverständlich. Hans Andresen als Droschkenfutscher und Heinrich Lang als Diener Tomkins traten aus den Büschen der Mittelmäßigkeit wie Rinald und Tancred vor. Herr Ludwig Brahm (der Landstreicher) vereinfachte und übertrieb, aber nicht in dem Maße, das ihm gewöhnlich beliebt. In tragenden Rollen prunkten Marie Esfinger und Robert Mül. Die Inszenierung Carl Hagemanns war von hoher Ziemlichkeit, gründlich und geistig.

Arthur Sakheim

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Umnahmen

Emil Ferdinand Malkowsky und Egon H. Strassburger: Kasperle als Freiersmann, Dreiaktige Komödie. Strassburg i. E., Stadth.

Konrad Miehle und Karl Schüler: Die goldene Peitsche, Dreiaktiger Schwanf. Dessau, Krystallpalastth. (Berliner Theaterverlag.)

Adolf Paul: Der Triumph der Pompadour, Kom. Berlin, Dtsch. Schpplhs. (Erich Reiss.)

Thaddaeus Rittner: Sommer, Dreiaktige Kom. Wien, Burgth.

Franz von Schönthan und Rudolf Preßler: Der Retter in der Not, Dreiaktiges Stfpl. Berlin, Th. i. d. Königgräferstraße. (Berliner Theaterverlag.)

Algernon Charles Swinburne: Chastelard, Tragödie, Deutsch von Walther Unus. Berlin, Deutsches Th. (Erich Reiss.)

Henry J. Urban und Robert Overweg: Der Frosch von Seeburg, Stfpl. Berlin, Stfplhs.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken
24. 4. Tim Klein: Weit Stof, Schppl. München, Residenzth.

27. 4. Kurt Frieberger: Gloria, Dreiaktige Kom. Wien, Dtsch. Volksth.

W. Virsky: Die liebe Unschuld, Operette, Text von Felix Dörmann. Wien, Raimundth.

Wilhelm Maute: Janfreude, Zweiaktiges Musikalisches Stfpl., Text nach Théophile Gautier von Georg Schaumberg. München, Hofth.

28. 4. Emil Rosenow: Die im Schatten leben, Vieraktiges Dr. Frankfurt a. M., Albert-Schumann-Theater.

30. 4. Ludwig Ganghofer: Der Pflaumenhandel, Vieraktiges Stfpl. Gera, Hofth.

1. 5. Walter Schütz: Der Tanzanwalt, Dreiaktiges Baudeville, Text von Porbes-Milo und Erich Urban. Hamburg, Neues Th.

2) von übersehten Werken
Francis de Croisset: Wenn das Herz spricht, Stfpl. Deutsch von Otto Eifenschij. Wien, Burgth.

André Rivoire und Lucien Bézard: Mein Freund Teddy, Dreiaktiges Stfpl. Berlin, Kammerspiele.

Pierre Weber und Henry de Gorsse: Colette, Vieraktige Kom. Hamburg, Thaliath.

3) in fremden Sprachen
Paul Bourget und André Beaunier: Die Krise, Dreiaktiges Stfpl. Paris, Porte Saint Martin.

J. Theodor Csokor: Eine Partie Schach, Einaktige Kom. Budapest, Neue Bühne.

Zeifungen und Zeifchriften

Moeller van den Brud: Die Verachtung des Geldes (Zur Kleist-Stiftung). Tag 104.

Max Chop: Jules Massenot. Universum XXVIII, 31.

Hugo Erdmann: Aus den Papieren eines Kritikers. Allgemeiner Beobachter II, 1.

Lion Feuchtwanger: Die Quellen des Faust-Vorspiels. Boff. Jtg. 226.

Alfred Klaar: Kleist-Probleme. Nord und Süd XXXVI, 5.

Melchior Lenghel: Der gute Schauspieler. Merker III, 8.

Hermann Meister: Otto Hinnerks Komödien. Merker III, 8.

Paul Alfred Werbach: Die Lage der deutschen Bühnenangehörigen. Bühne und Welt XIV, 15.

Klaus Bringsheim: Die Operette. Süddeutsche Monatshefte IX, 8.

Ernst Schulze: Theater und Volksbildung in England. Bühne und Welt XIV, 15.

Heinrich Stümke: Kinematograph und Theater. Bühne und Welt XIV, 15.

U. Benig: Das Theater der Neuzeit. Nord und Süd XXXIV, 5.

W. Warstat: Bühnenplastik und Bühnenraum. Grenzboten LXXI, 17.

Theodor Wedepohl: Die Entwicklung der Ritterrüstung. Der neue Weg XLI, 18.

Zensur

Der Berliner Freien Volksbühne ist die Aufführung des Dramas 'Die im Schatten leben' von Emil Rosenow verboten worden.

Preis ausschreiben

Zur Tausendjahrfeier der Residenz Cassel im September 1913 ist die Aufführung eines Festspiels in der neuen Stadthalle geplant. Der Stoff des Festspiels muß der casseler Geschichte entnommen sein, kann aber dichterisch frei gestaltet werden. Um geeignete Stücke zu gewinnen, wird ein allgemeines deutsches Preisausschreiben erlassen und ein Preis von zweitausend Mark für die beste Arbeit ausgesetzt; der Ankauf weiterer geeignet erscheinender Manuskripte bleibt vorbehalten. Die näheren Bedingungen des Ausschreibens versendet gebührenfrei das Stadtverkehrsamt Cassel.

Engagements

Altenburg (Hofth.): W. Spering von Meiß 1912/15.

Barmen (Stadtth.): Georg Döffert vom Stadtth. Breslau, Francis Gerardi und Paula Loewe von Essen.

Basel (Bömlth.): Irma Iborowsth., Sommer 1912.

Berlin (Lessingth.): Helene Burger vom Berliner Neuen Schpsh.

— (Märkisches Wanderth.): Alice Holl-Leopold 1912/13.

— (Schillerth.): Ella Fichtner vom Linzer Landesth.

— (Trianonth.): Mela Sagarst vom dortmunder Stadtth.

— (Th. d. Westens): Martha Priwitz von Zürich, Wera Schwarz vom Wiener Johann-Strauß-Th.

Breslau (Stadtth.): Mila Steinhil, Karl Willenbücher.

Bromberg (Stadtth.): Arthur Beder, Hanns Wilrose.

Dresden (Albertth.): Else Janssen 1913/18.

— (Centralth.): Georg Brabst.

Nachrichten

Eine 'Versuchsbühne' in Gestalt eines Vereins soll von der Neuen Freien Volksbühne zu Berlin ins Leben gerufen werden. Die Öffentlichkeit wird aufgefordert, die Mitgliedschaft nachzusuchen. Es werden im kommenden Spieljahr, vom Herbst 1912 ab, an vier Abenden Versuchsaufführungen noch nie gespielter Werke nur unbekannter Autoren im Neuen Volkstheater zensurfrei zur Aufführung kommen. Der Mitgliedsbeitrag beträgt zehn Mark, für den außer den vier Aufführungen auch Vorlesungen, Vorträge und Diskussionsabende kostenlos geboten werden. Beitrittserklärungen und Anfragen sind an Herrn Heinrich Nest, SO.16, Köpenicker Straße 68, zu richten. Ueber künstlerische Dinge erteilt der Vorsitzende der Versuchsbühne, Hans Land, Halensee, Auskunft.

Hermann Nissen ist am ersten Mai auf Anordnung des Präsidenten des Königlichen Landgerichts I zu Berlin als Sachverständiger über die in Angelegenheiten der Bühnenangehörigen einzufordernden Gutachten beeidigt worden. Nissen kann also als beeidigter Sachverständiger zu Prozessen vor dem Kammergericht und den Gerichten in den Bezirken der Königlichen Landgerichte I, II und III Berlin hinzugezogen werden.

Die Berliner Theateragenturen Norbert Salter und Otto Mertens haben ihre Bureaux zu gemeinsamer Tätigkeit vereinigt. Die Geschäftsräume befinden sich im 'Jollernhof', Unter den Linden 56.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 20
16. Mai 1912

Der Spieler Paracelsus / von Willi Dünwald

Zu Schnitzlers fünfzigstem Geburtstag

Paracelsus, Freund und Enträtsler von Menschenseelen in tiefer Dunkelmannszeit, war des jahrhundertlangen Untertwegs durch die Ewigkeit müde geworden und ersehnte seiner Seele ein ähnliches Gefängnis, wie das in Salzburg als sterbliches Teil abgestoßene. Also stand ihm der Sinn, wieder einmal auf kurze Zeit unter der kreichenden Kreatur des Planeten auszuruhen, von wo ihn einstmal's Haß und Hohn nach achtundvierzig Daseinsjahren fortgetrieben. Nachdem er sich wen zum Vater (er blieb bei der Fakultät und erwählte einen Arzt) und wen zur Mutter ausgesucht, kam er durch den selbstverständlichen, recht einfachen und recht natürlichen Akt der Wiedergeburt am fünfzehnten Mai 1862 in Wien auf dieser Welt wiederum an.

Schon in der ihm zur Verfügung stehenden guten Kinderstube hatte er das merkwürdige Gefühl einer stattgefundenen Veränderung: er fühlte sich matter, müder, leidenschaftsloser, ja bleichsüchtig — ein Zustand, der ihm von abgelebten Zeiten her unbekannt war — und so fragte er sich erstaunt, ob wohl der Rundtanz des Globus schwächer geworden, seine Geschöpfe sich weniger durcheinandergewirbelt vorkämen, oder ob er, Paracelsus, für sich allein ein wenig abgegriffen sei. Immerhin ging er als Jüngling aus gutem Hause den staatlich sauber gehaltenen Weg des Bildungsgolgatha, unterwegs nicht wenig belustigt davon, den Nürnberger Trichter noch verwendet zu finden, der schon vor Jahrhunderten in die Köpfe der Tröpfe ein Filtrat der Wissenschaft geleitet hatte. In die Jahre der Schnurrbürtigkeit gekommen, entschloß er sich wieder für die Medizin, obschon sie auch einstmal's nur eine kleine Ecke seiner Seele eingenommen, und obschon er sie, wenngleich sie ihn berühmt gemacht, doch nicht als ein gutes Geschäft in Erfahrung hatte. Seine nunmehrigen Zeit- und Ellbogen-genossen, die Wiener, welche sehr liebenswürdige und sehr höfliche Leute sind, glaubten, er folge selbstverständlich dem Herrn Papa, dem

Herrn Professor. Und jeder versicherte der Mutter, er werde für sein Leben gern seinen Kehlkopf mal erkranken lassen, so der Herr Arthur (er hieß jetzt Arthur, nicht, wie im sechzehnten Jahrhundert: Theophrastus Bombastus) auch Laryngologe würde. Ja, die Wiener sind furchtbar nette Leute. Sei es, daß das frühere Interesse und der frühere Erfolg des Studiums der Syphilis wirksam war, sei es, weil jeder männlich Normalveranlagte den verruchten Gang zum weiblichen Mittelstück hat . . . jedenfalls, Herr Arthur okkupierte für seine Betätigung den Bezirk des Unterleibs. So lebte und wirkte er in den wiener Spitalern und Kliniken etliche Jahre in Gemeinschaft der optimistischen Schwindsucht, des freßsüchtigen Krebses und der lustigen Syphilis. Dann wechselte er: gesonnen, fortan nicht mehr medizinisch, sondern psychologisch zu erforschen und zu beklopfen; gesonnen, fortan Gottesebelnbildern seiner Zeit das Hemd von der Seele zu ziehen, um, ihre Nacktheit abtastend, letzte Geheimnisse zu finden. Den forschenden Arzt verdrängte der seelische Rätselsucher.

Doch es war ein Wechsel der Art und Weise nur, nicht ein Wechsel des Gebiets. Denn der Unterleib ist das Tabernakel der Seele. Weil der von Schiller in Aussicht gestellte Philosophenkitt noch immer dem Bau der Welt nicht zweckdient, sondern nach wie vor Weltlauf und Weltgetriebe einmal mit zwei und einmal mit drei Fingern pantomimisch zu versinnbildlichen ist. Laß deine Daumenspitze sich an der Zeigefingerspitze wehen, laß deinen Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger hindurchschlupfen . . . und, Zeitgenosse, du erzähltest als stummer Glossator die ganze Weltgeschichte von einst, jetzt und später. Das dreifingrige Sinnbild bleibt das größere, weil welterhaltende. Man kann sich auch des Symbols wagerechter Gedankenstriche bedienen. In ihnen sah der Düsseldorfer Heinrich Heine, der nun schon über fünfzig Jahre mit anderm vermaledeitem Menschenfleisch in des Teufels Bratröhre schmort, das Sinnbild bequemer Sofas, und sie schob Arthur Paracelsus als nicht zu umgehendes Möbel in seinen von Menschen getanzten Reigen hinein: zu Dirne und Soldat; zu Soldat und Stubenmädchen; zu Stubenmädchen und jungem Herrn; zu jungem Herrn und junger Frau (junger Herr versagt hier wie der Gardeleutnant in Stendhals L'amour; wobei, was weiblich, ergriffen stoßseufzt: — wenn das am grünen Holz geschieht, was soll dann am dünnen geschehen!); zu junger Frau und Ehemann; zu Ehemann und süßem Mädel; zu süßem Mädel und Dichter; zu Dichter und Schauspielerin; zu Schauspielerin und Graf; zu Graf und Dirne. Ringschließend durchbraust den Reigen die Armelodie des Lebens, jener Lusthymnus, der auch im vergeistigten Trieb, einer Danteliebe (selbst bei ihr wäre das Sofa nur eine Frage der Zeit gewesen) anführend bleibt. Denn sich zur Lust und sich zur Qual haben die Menschen diese Armelodie aufgelöst in Einzeltöne. Differenziertes Gefühl sondert, wählt und sucht im Kriegs-

lager des andern Geschlechts . . . und die Welt ist darob voll des Zweifels, voll der Qual, voll des Elends — zuweilen auch voll des Glücks. Und Daseinswerte, Hoffnungen, Gläubigkeiten werden gegründet auf das Gesonderte und Gewählte.

Und Paracelsus zeigte in vielen Spielen, welche Lebenstragödien daraus entstehen, wie aus Helden kopflose Narren werden. Distanzhaltend von der Konvention, verzichtend auf die tragische Geste, darum aber nicht minder ergreifend, spiegelte er, grazios und liebenswürdig wie ein Franzose, sentimental und skeptisch wie ein Oesterreicher, in beinahe snobistischen Spielen die Welt, die der geschlechtliche Sehnsuchts-hunger aus sich gebär. Und es erwies sich, wie herrlich weit wir es gebracht in der Hinaufgipfelung eines ursprünglichen, primitiven Triebes. Firnen der Seligkeit, Abgründe des Zweifels werden umsprochen, umweint und umschluchzt . . . und dazwischen, zwischen Dichtworten von Liebesnot und Liebestod, wirft ein Mann von Welt leichtsinnige, ironische Bemerkungen . . . und das alles in der leisen, weichen, innigen Art der Wehmut und Müdigkeit. Aber das Grundmotiv dieser lacht-jubelnden und oft stumm-klagenden Stimmung ist eine Erkenntnis, tief und grausam, daß sie zum Sterben genügt: Bodenlos, unfundamental ist das Leben; alles ist trügerisch, alles zerrinnt; es träumt, wer zu wachen glaubt; es lügt, der wahr zu sprechen meint; und umgekehrt; nichts steht fest, alles schwankt — außer Leben und Tod, diesen beiden einzig gewissen Dingen. Und du, o Mensch, der du mit deinem Gran Verstand zu lenken und zu bestimmen glaubst, bist nichts weiter als eine an Schicksalsdrähten festgehaltene, gequälte Menschenpuppe; immer gefrozzelt von deiner eigenen Hirnphantasie, immer verfolgter Hase und verfolgender Hund zugleich. Betrügst dich mit Gläubigkeit an allerlei Daseinswerte. Hältst den Schein für Sein. Nimmst den Wahn als der Wahrheit bare Münze.

Liebe! Du glaubst an Liebe, und siehe, ich, Paracelsus, verwirre durch irgend einen nichtsagenden, augentäuschenden Fokusfokus die Klugheit einer der sittlichsten der Frauen, breche die Verschwiegenheit ihrer Seele auf, und du erfährst, treugewisser, eingebildeter, aufgeblasener Eheherr vom Geschlecht der Mannschen Klöterjahne, daß das Herz deiner allerchristlichsten Ehefrau nach andern brünstig ist als nach dir. Während du sie nächtens im Arm hältst und der Parvenustolz des Glücklichen und das Proxentum des Eigenliebenden dich glauben macht, sie könne dich nie und nimmer verlassen, schläft ihre Sehnsucht einem andern bei, schenkt sie sich in Träumen einem andern hin, der sie tiefer und seliger als du beglücken kann. „Wer weiß, wie viele Fenster in der Stadt — allnächtlich offen stehn für einen, der nicht kommt.“ Wißt, Allzufichere: „Sicherheit ist nirgends. Wir wissen nichts von andern, nichts von uns.“ Wer darf sagen, dieser oder jener Frau Liebe gehört mir? Wer kennt die heimlichsten Gefühle

und Gedanken? Wer weiß, was grübelt hinter einer weißen Frauenstirn, die uns zugewandt ist, die wir küssen dürfen? Dieweil wir es tun, glaubt diese Stirn eines andern Mund zu spüren. Und wir, die wir uns kaum aufgerichtet haben aus den erglühten Armen einer geliebten Frau, begegnen auf dem Nachhauseweg einer andern von anderm Geschlecht . . . und, ein neues Rätsel lockt zu Durchgründung. Nein, Sicherheit ist nirgends, nicht sich selbst ist zu trauen.

Treue! Du glaubst an Treue und darfst doch ebensowenig wie Anatol, der melancholische, reflektierende Viellieber, den Mut zur Frage an das Schicksal haben: Ob sie, die im Augenblick Geliebte, dir treu. Zum Teufel mit den Fragen, die man frei hat an das Schicksal! Ist holder Selbstbetrug nicht ebenso positiv wie sogenannte Wahrheit? Vielleicht ist sie dir treu — vielleicht auch nicht. Füge dich, im Ungewissen zu leben, denn gewiß ist nichts. Und wäre sie in der befragten Minute treu — ist sie es auch morgen noch? Ist nicht alles Lieben episodenhaft? Ist denn in der Liebe ein Wechsel auf die Ewigkeit ausstellbar? O, wir möchten; möchten alle den Jugendtraum erster Liebe bannen, auf daß er uns in Treue begleite bis zum großen Schlaf. Aber fließt uns nicht alles durch den Händen durch? Können wir etwas halten? Und da sollten die Idealbilder geschlechtlicher Anziehung nicht wechseln, öfter wechseln bei Weib und Mann? Und doch unterfangt ihr Männchen euch, bei einer Frau die Ersten und Einzigsten sein zu wollen! Kommt nicht um das ‚Märchen‘ herum, daß ihr euch selbst eingeredet: daß von einem andern vor euch beschlafene Weib sei minderwertig. Ein fortgesetztes Begegnen und Verlieren, ein Händereichen und Händelassen ist alles Lieben. Wobei vorkommen kann, daß an jeder Hand etwas Liebes hängen bleibt, daß man rechts und links zu geben und zu nehmen hat. Häufig wird zuweit in einem süßen Frauenherz gewohnt, denn man kann, ja man kann, Mann auch Weib, zwei Stück Menschen zugleich lieben; aber der eine Männerich glaubt die Küsse des andern zu schmecken, und sie erschlagen sich gegenseitig, wild gemacht vom physischen Ekel . . . bis die Umdenkung erfolgt sein wird.

Mehr ist alles Lieben nicht als ein vorübergehendes Begegnen und Verlieren. Ein Aufblühen — o ihr Tage federnden Schreitens! ein Absterben — o ihr Wochen der herabhängenden Unterlippe! Jeder verläßt den andern, keiner begleitet den andern bis hinein in Nacht und Grauen. Die Einheit zweier Seelen, dieser große und höchste Lebensglaube, erweist sich als grausamster aller Menschenirrtümer. Das geliebte Wesen springt von unsrer Seite ins Leben zurück, wenn die Seele abmagert. „Und wenn ein Zug von Bacchanten uns durchs Leben begleitet“, am ‚einsamen Weg‘ stehen wir alle allein und sprechen unsres Lebens Epilog: Dasein ist Selbstsucht, Dasein ist Einsamkeit, Dasein ist Selbstbetrug. Treue! nicht einer hält sie uns,

keinem halten wir sie . . . außer uns selbst. Denn all das, was wir tun und was wir lassen, was wir lieben und was wir hassen, was wir meiden und was wir fassen, tun wir unsrer selbst willen, uns zur eigenen Glückseligkeit. Aus Instinkt sind wir treu . . . gegen uns selbst.

Und obgleich wir es wissen, mehrmals erfahren, macht uns die Kenntniß, daß alles zerrinnt, alles zerfließt, daß alles Schein und Lüge ist, den Daseinswerten nicht abwendig. Erst in der Eiszeit bildet sich eine Impotenzphilosophie . . . von wo der Mensch einen Blick zurückwirft und ein erinnerungsgefättigtes „Ach!“ seufzt. Aber bis dahin macht einem der weibliche Mitmensch immer auf Neue zu schaffen. Immer wieder wird die böser Erfahrung nachgefolgte Skepsis behoben von neuer Gläubigkeit. Um wiederum nichts andres zu erleiden als die prüfende und mißtrauische Durchdenkung eines bekannten Gefühls. Man möchte wie Filippo Loschi dem geliebten Luder die Gedanken aus der Nase ziehen, um hinter seine Träume zu geraten; beargusaugt mit einer von Herz und Hirn zurechtgemischten Glutkälte das andre, neben sich schlafende Leben; bohrt und bohrt, bis man ein Ende machen muß, um irgendwie zur Ruhe zu kommen; und, je nach Temperament, denkt man wie weiland Götz von Berlichingen, oder aber das geliebte Leben oder das eigene, besser noch beide, werden ausgespielt. Bleibt das Luder, geht es wie Beatrice an der Leiche des Einen vorbei zu einem Andern. Als Weib, als ewig unveränderliche Eva aus dem Garten Eden ist es nicht heimgesucht von der Eifersucht, die ein von Gedanken durchadertes Liebesgefühl ist, an dem der denkende Teil der Menschheit, die Männer zu leiden haben. Das Weib geht zur Tagesordnung über, noch bevor die Würmer an der Arbeit sind. Lohnte das Objekt die Qual und das Opfer? Wiederum ein schmählich vertaner großer Aufwand. Wiederum Irrtum und Täuschung.

So sitz ich, Paracelsus, im großen Weltwirthshaus 'Grüner Kafadu', schau zu, was tragiert wird, tragiere selbst und lasse tragieren, und finde immer das eine: Daß die mächtige Phantasie mit einem mächtigeren Urgefühl ein schlimmes Spiel treibt, daß ein Gegensatz unausgleichbar wirksam ist zwischen Hirn und Unterleib. Und der immergleiche Kampf mit dem immergleichen Ergebnis ist ebenso tragisch wie komisch, des Bewunderns ebenso würdig wie des Belächelns. Wie sie dastehen, Gotteslebenbilder, von der Phantasie an die Marterpfähle ihrer Ideale: Liebe, Treue und Keuschheit festgebunden, Schmerz, Wut und Wahnsinn in Geste und Gebärde . . . wahrlich, ein Schauspiel für Götter. Weil sie Vergangenheit und Zukunft wahr haben wollen, wo doch nur der Augenblick recht hat; weil sie die Dinge und das Leben sicher und positiv haben wollen, wo doch alles unsicher und vielgesichtig ist. Ihr werdet gequält, Kreaturen, weil ihr mehr sein wollt, als ihr sein könnt: Augenblicksgenießer . . . und ich, Paracelsus, Fleisch von eurem Fleisch, der ich etliche von euch

Menschen meiner nächsten Nachbarschaft (Wienerleute mit einem Getue und Gehabe, wovon der vom Ernst durchwachsene Nord- und Mitteldeutsche die Uebelkeit bekommt) auf die Innenfläche meiner Hand nahm und untersuchte auf Hirn und Unterleib . . . ich, bin ich meiner ganz gewiß? Bin ich nicht vielleicht auch gedrängt, einen herrlich gelebten Augenblick zu Jahren, zu einem Leben voll Herrlichkeit erweitern zu wollen? Zwar bin ich ein Spieler mit Menschenseelen, doch da ich spiele, wird mit mir selbst gespielt.

. . . Dies sonderte erkennend und gestaltete die zeit- und ewigkeitsgewanderte, dann wiedergeborene und in Arthur Schnitzler vor nun fünfzig Jahren niedergekommene Seele des Paracelsus. Vielen, denen seine Durchforschung seelischer Geschlechtsbezirke, allen Einwänden zutroß, göttlich dünkt, fühlen sich als Gläubiger dieses Meisters mit apollinischer Hand, freuen sich des halbhundertjährigen Daseinsgenossen und bringen ihm heutigentags tiefempfundenen Dank.

Sonate / von Maximilian Brantl

Dulderin, im dichten Leid
wie ein müdes Kind Verirrte,
ganz von buntem Lärm Umschwirrte,
bist du nah und bist du weit.

Hörst du mich? Was sinnst du so?
„Immer nur das drückend Eine:
Er begann im Strahlenscheine,
doch des Tags ward ich nicht froh . . .“

Sagt dir niemand, daß ich bin?
Siehst du mich? Ich sitze neben.
Rosend strömt dein armes Leben,
gnadenvoll durch meines hin. . . .

Ob es eine Stunde gibt,
eine nur, die uns verbände?
Sieh, ich küsse deine Hände
stumm und kühl, wie der der liebt . . .

Alles weißt du. Nun befehl!
Nur ein Hauch — ich bin entschunden.
Wie du willst — und diese Stunden
gelten als ein töricht Spiel. . . .

Ritsch und Kulissenware

Es muß schon schlimm kommen, wenn man sich in den Wochen der Erdbeeren, des Spargels, der Destinn, des Monsieur de la Palisse, der Batistblusen, des Zynklus heiterer Opern und der Reisepläne ärgern soll. Aber die „Spiele ihrer Exzellenz“ sind so schlimm. Das geht denn doch nicht. Das läßt man selbst als Sommertheaterdirektor, selbst als Erbe der Römischen Oper von Frau Aurelie Révy ruhig in der südöstlichen Gegend, auf die der eine Autornamen Joë Jekels hinweist. Der Sozius Rudolf Strauß hat in der „Goldenen Schüssel“ einen unwählerisch derben Geschmack, aber auch Talent gezeigt. Hier fragt es sich, was peinlicher ist: die Talentlosigkeit oder die Geschmacklosigkeit. Das einfachste Schicksalitätsgefühl hätte noch so gierigen Sensationsmachern zu sagen, daß man einer ordinären Moritat, die mit der Maurerkelle fürs Panoptikum hingeklebt wird, als Hintergrund nicht die russische Revolution malt; daß man deren Größe, den schwermütigen Zauber ihrer sehnsüchtig aufbegehrenden, namenlos verredenden oder gebrochen resignierenden „Helden“ nicht zu schädigen Kränkheiten ausbeutet. Unappetitlichstes Schmarozertum ist es, für das es nicht einmal die Rechtfertigung gibt, daß wenigstens die illegitimen „Wirkungen“ ihre Schuldigkeit tun. Man lacht, so oft Bomben geschmissen, Revolver gehoben und Dolche geredet werden, und es gruselt einen immer nur da, wo nach Esprit geschnappt und Aphorismen geschmakt und geschweinigt werden. So nämlich, wie sich hier russische Aristokraten unterhalten, stellt man sich den Verkehrston in budapester Bordells vor, die aber wohl, um Geschäfte zu machen, ein bißchen mehr Charme anbieten müssen. Die meisten Plumpheiten hat Fräulein Wüst hinzulegen. Man würde sich für sie als Frau schämen, wenn sie nicht die liebenswürdige Fähigkeit hätte, durch parodistische Nebengeräusche den lästigsten Text zu übertönen. Herr Halm aber könnte einem leid tun. Er war nicht vor vornherein entschlossen, sich dem Schund zu verschreiben. Auch diesen Winter hat ihn erst die Not in solche Regionen getrieben. Freilich: wohin er gehört, weiß man nach sechs Jahren noch immer nicht. Seine Experimente sind letzten Endes wertlos, weil ihm jede Physiognomie fehlt. Aber nicht minder fehlt ihm die besondere Begabung, ein Stück zu finden, das von Leben und Kunst weit genug entfernt und dabei theatersicher genug ist, um ein breites Publikum zu unterhalten.

„Mein Freund Teddy“ ist solch ein Stück. Wenn die Kammerspiele es, statt im Mai, im Oktober gegeben hätten, so wäre es, nach den

Premierenkritiken und nach der Besuchtheit und der Stimmung der zweiten Aufführung zu schließen, bis in den Mai hinein gegeben worden. Das heißt, daß die Kammerspiele ihrer ursprünglichen Bestimmung längst entfremdet sind, und daß sie sich ihrer nur zu erinnern brauchen, um gemieden zu werden, daß sie ihrer nur zu spotten brauchen, um überfüllt zu sein. Dieses Lustspiel von André Rivoire und Lucien Besnard ist jenes harmlose, sanfte, behagliche, sympathische, rechtschaffene, gutgelaunte, saubere, freundliche, gemüthvolle und gottverlassene Konversationsstück der siebziger Jahre, in dessen Verachtung wir von der Freien Bühne aufgezogen worden sind, und das jetzt aus Paris zu uns zurückkehrt. Was einmal war, in allem Glanz und Schein, Es regt sich fort; denn es will ewig sein. Oder werden künftige Jahrzehnte einen bessern Salonhelden erzeugen als den Jüngling aus der Fremde, der . . . ja, gibt es etwas, was unser Freund Teddy nicht kann? Nämlich außer der deutschen Sprache — aber selbst dieses Mantel ist für sein Bühnendasein eine unerschöpfliche Tugend. Sonst plätschert er noch im Golde, lenkt die Gescheide, löst Ehen, knüpft neue, macht glücklich, wird glücklich und ist wesentlich talentvoller als der liebe Gott, weil ihm nichts schief geht. In der ersten Szene sagt er, wie es kommen wird, und ob ihrs glaubt oder nicht: genau so kommt es auch. Wer nicht weiß, daß es genau so kommen wird, weil er Teddys Väter und Vettern nicht kennt, ist unsäglich gespannt. Wer es weiß, hält sich an die Darstellung und wünschte, sich zügelloser über sie freuen zu können. Wie posensich sich Herr Hollaender französische Minister, Gesandtschaftssekretäre und Kunstberühmtheiten vorstellt, erfährt man hier nicht das erste Mal; auch nicht, daß Frau Bertens zu der Verwechslung neigt, aus einer aufdringlichen Frau eine aufdringliche Leistung zu machen; auch nicht, daß . . . Aber es ist das Geheimniß von wahren Menschen und wahren Begabungen, daß sie immer wieder neu erscheinen. Was Waßmann und die Heims hier zeigen, werden sie früher erreicht und überboten haben. Trotzdem bildet man sich ein, sie nie so leicht und hell und schön und innig, ihn nie so warm und fest und delikat und pudig gesehen zu haben. Man mag es beklagen, daß man kein wertvolles Stück zu diesen wohlthuenden schauspielerischen Schöpfungen zubekommt; aber den Genuß an ihnen beeinträchtigt es nicht. Das sei denen verraten, die mich für verrückt erklärt haben, weil mich Girardi in einer Operettenrolle dermaßen hingerissen hat. Ich hoffe, ihnen noch verrückter zu erscheinen, wenn ich mich mit diesem Operettenspieler erst wieder einmal kritisch oder eigentlich unkritisch befaßt haben werde.

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

6. Aischylos: Schutzfliehende

Dies Drama wird wenig beachtet; es gilt für langweilig. Und doch sollte jeder, der mit dem Theater zu tun hat, sich den 'Schutzfliehenden' in Ehrfurcht nahen. Sie sind das älteste aller uns erhaltenen Dramen Europas (und somit der Welt). Da ist nun höchst interessant, wie wir hier hineinschauen können in die Geschichte der Dramenkunst überhaupt: der eigentliche Held der ganzen Trilogie ist zwar noch der Chor, aber schon löst sich auch ein Einzelheld los, die primitivste Anlage eines Konflikts wird gezeigt; aber den braucht dieser Held noch nicht allein zu Ende zu ringen, er wird ihm von außen her abgenommen. Auch sonst ist alles noch embryonal und im Werden: schwerflüssige dramatische Urkunst.

Am hinteren Rande der Orchestra erhebt sich ein mächtiger Altar mit Götterstatuen darauf. Der Chor zieht ein; es sind Mädchen in bunter orientalischer Tracht. Eilig, scheu kommen sie herbei, sie sind auf der Flucht: mit Gewalt wollten ihre Vettern in Aegypten sie zur Ehe zwingen, da flohen sie mit ihrem alten Vater Danaos zurück in die Ahnenheimat Argos. Wird man sie freundlich aufnehmen? Wird man sie schützen vor den wilden nachsetzenden Vettern? Und schon kommt der König mit Wagen und Pferden. Die Flüchtlinge bringen ihre Bitte um Aufnahme und Schutz vor. Da entsteht in dem König ein Konflikt. Nimmt er die Mädchen auf, so fällt die Verfolgerschar ihm ins Land, und es gibt Krieg; Krieg bedeutet aber stets schweres Unglück für das Gedeihen des Volkes. Oder er weist die Schutzfliehenden ab (die noch dazu mit ihm verwandt sind): so beleidigt er Zeus, den Schirmer des Gastrechtes, und verletzt eine altgewohnte Tugend. Was soll er tun? Scharf denkt er nach, auf beiden Seiten wogt Unheil. Soll man Weibern zuliebe Männerblut opfern? Verlezt das nicht die Staatsinteressen? Aber dagegen steht die Forderung der Religion: die Mädchen drohen sogar, im Stich gelassen, sich an dem hohen Altar allesamt zu erhängen. Das wäre schreckliche Schmach und Befleckung für das ganze Land. Der König kann in sich keine Entscheidung finden. Aber er braucht es ja auch nicht, er ist kein souveräner Alleinherr: das Volk herrscht hier im Land, die Volksversammlung muß der König fragen, ohne sie darf er nichts tun. Diese Auffassung ist den orientalischen Mädchen ganz neu. Der König aber atmet erleichtert auf: er braucht sich in seiner Brust nicht bis zur letzten Entscheidung durchzukämpfen — der Wille der Bürger gilt. Die Volksversammlung entscheidet nun für die Aufnahme der Fliehenden. Und schon ist der Beschluß aktuell geworden: denn inzwischen landete der Aegypterherold, dunkelgesichtig, in weißem afrikanischem Dinnen, und stürmt nun frech und herrisch mit seinen

Leuten herbei, die Mädchen gewaltsam wegzuschleppen. Jetzt weist ihn der König aber, noch gerade zurechtkommend, schroff zurück. Durch den hinter ihm stehenden Volkswillen ist er nun ganz sicher und energisch geworden. Der Herold kündigt Krieg an. Die Mädchen ziehen in die Stadt ein.

Wir sehen also: die anständigen, vornehmen, ethischen Gefühle siegen über egoistisch-vorsichtige politische Bedenken. Und dieser Entschluß zum Edlen hängt nicht an der Zufallslaune eines Monarchen, sondern wird entschieden durch die einmütige Gesinnung des gesamten Volkes.

Drei handelnde Figuren treten auf, alle drei Männer, die sich energisch von dem verschüchterten zarten Mädchenschwarm abheben. Danaos, der Vater, klug, behutsam, führerhaft; immerfort ermahnend und dozierend, wie Mädchen sich schicklich zu benehmen haben: sanft und still sollen sie bleiben, nicht schwagen und frech sein, und wenn sie in die Stadt kommen, sich vor den lüsternen Männern in acht nehmen, sie sind jetzt gerade im gefährlichsten Alter, also vorsichtig! denn „nach der Jungfrauen wohlgeformten Reizen wirft jeder, der vorübergeht, des Blickes Zaubergeschoß, von Verlangen besiegt“. Dazu in stärkstem Kontrast: der ägyptische Herold. Aus den griechischen Göttern macht er sich wenig, die gehen ihn nichts an, sie haben ihn nicht großgezogen; an den Haaren soll man die eigensinnigen Weiber fortzuschleppen, ihnen das feine Kleid zerreißen, sie blutig peitschen. Die Hauptfigur aber ist der König. Da ist eine dramatische, hin und her schwankende Gestalt versucht. Sehr ernst nimmt er seinen Beruf, ganz gerecht und ohne Fehl möchte er sein, und nun stehen sich diese unversöhnbaren Forderungen gegenüber: er muß sein Land in Krieg stürzen oder die Götter kränken. Wie der Taucher in die Flut, so will sein Auge scharfspähend sich in die Sorgennebel bis zum Grund versenken. Wie ein aufgewühltes Meer tobt es um ihn, er kann sich zu keiner Seite fest entschließen: da klammert er sich immer wieder an den Volkswillen, so wälzt er die Verantwortung von sich ab. Und am Schluß sehen wir ihn dann auch durchaus königlich: der Barbaren spottend, stolz auf griechische Sitte und Verfassung.

Ganz schlicht und einfach werden diese Figuren bewegt; sie kommen und gehen ab, wie es nötig ist, Wiederholungen werden nicht gescheut. Und doch hat das Ganze eine gewisse Wucht und Spannung: wie wird alles ausgehen? Die flehenden Mädchen, der besorgte Vater, auch der König in Herzenszweifel: da strahlt hell wie ein Licht der tapfere einstimmige Volksbeschluß. Aber fast wäre rohe Gewalt indes zuvorgekommen: die Mädchen werden hart von den Afrikanerfäusten angepackt. Gerade noch rettet sie der König. Es ertönt: „Krieg!“, und die Parteien trennen sich. Mit einem stark vorwärtsdrängenden

Gefühl schließt das Stück: Wer wird siegen in dem Kampfe, der nun hereinbricht? Werden die Aegypter ihre Bräute bekommen?

Die fortsetzenden Dramen sind leider nicht erhalten, aber ihr Inhalt ist uns im allgemeinen bekannt: die Aegypter siegen — all das Götterflehcn der Mädchen hat also nichts geholfen — und die Jungfrauen müssen sich zur Heirat herbeilassen. Da rät der empörte Vater ihnen, ihre Männer in der Brautnacht sämtlich zu töten. Das geschieht auch. Nur eine, Hypermnestra, bringt es nicht über sich; aber nicht etwa, weil sie sich verliebt hat, sondern weil sie es für Aphrodites Gebot hält, fruchtbar und Mutter zu werden. Man klagt sie an, aber Aphrodite selber übernimmt die Verteidigung: die Fortpflanzung ist auch ein göttliches Prinzip, das geehrt werden muß. Wir haben ein Bruchstück aus dieser Rede; da preist Aphrodite die ewige Macht des Zeugens im Gesamtkosmos:

Den heiligen Himmel verlangt es, die Fluren zu begatten,
und auch die Erde pakt Hochzeitsverlangen.
Da stürzt Regen aus des Himmels Liebeslager
und befruchtet die Erde. Sie aber gebiert den Sterblichen
Weibekraut für die Schafe und Demeters Lebensfrucht.
Die Zeit der strömenden Hochzeit vollendet
der Bäume Wuchs. An all dem hab ich teil.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Wenn das Herz spricht' ist ein Lustspiel in drei Akten von Francis de Croisset. Wenn das Herz spricht, schweigt der Verstand. Das wird in diesen drei Akten recht charmant bewiesen (obzwar es ihnen ja kaum gerade um diesen Beweis zu tun war). Ein richtiges Lustspiel. Liebenswertig, rosig, voll freundlicher Perspektiven; dort daheim, wo alles duftet, nichts stinkt, und wo es auch keine widrigen Geräusche gibt, weil die Welt tadellos geölt ist. Hier haben alle Menschen Zeit und Geld; das Laster, komisch gefärbt, trollt sich mit geringem Profit, indes die Tugend belohnt wird und die Braut heimführt; alle Dissonanzen zwischen den Leuten des Spiels sind so fein und rein abgestimmt, daß sie dem Ohr wohlgefällig klingen und ihre Auflösung in die Konsonanz als süßeste Selbstverständlichkeit empfunden wird. Der Humor waltet sanft, der Witz hat manchmal eine Art behaglicher Schärfe, die trifft, ohne weh zu tun. Der Esprit drängt sich nicht vor, aber man merkt, daß er da ist: an kleinen Uebermütigkeiten, zu denen der Dialog sich hie und da verleiten läßt, an Findigkeiten im Mechanismus der Komödie, an winzigen psychologischen Farbflecken, hie und da in die charakterlosen Charaktere des Lustspiels hineingetupft. Die satirische Kraft des Autors trägt nicht weit. Aber es ist doch immerhin so, als ob ein Satiriker in der wässrigen Lustigkeit der Komödie seine

Pinself abgospült hätte. Das Milieu ist aristokratisch, von Güte, Reichtum, Schwachfynn und Vornehmheit angenehm durchwärmf. Also: ein qualifiziertes Burgtheaterlustspiel. Denn wo tröfe man besser als im Burgtheater die Mifchung von Vornehmheit und Schwachfynn (weßhalb ja auch demnächst ‚Hamlet‘ wieder ins Repertoire aufgenommen werden foll). So erfüllte denn das Lustspiel, von einer durchaus adaequaten Darftellung getragen, vollauf feinen Amüfierzweck. Nur das Liebespaar, Frau Metty und Herr Gerasch, enttäufchte. Es trug eine ziemlich dumpfe Liebeshwürdigkeit zur Schau und ließ von troßiger Eigenart — wie’s der Dichter wohl gemeint — nicht viel merken. Eine ihrer famosen, guten, verftändigen alten Damen mimte Frau Wilbrandt. Sie ist eine unübertroffene Spezialistin für faftige Großmütterlichkeit. (Gedörrte Matronen find ja leicht zu spielen.) Herr Heine, als ruppiger Künstler, war hinreichend ruppig und künstlerisch; Herr Straßni, in einer kleinen Charge, unübertrefflich fauber und exakt. Die besten fchaufpielerischen Eindrücke des Abends hatte man aber Herrn Korff zu danken. Seine reife, feudale Befchränktheit, fein Humor der Ahnungslosigkeit, fein grundmütiger Hochmut waren erquidend. Er spielte: Dummheit nach vornehmstem Schnitt; einen ahnenreichen Kretinismus, den man nicht erwerben kann, mit dem man geboren fein muß.

* * *

Manchen wohl mag das Problem schon gequält haben: Wie benimmt fih eine Tochter dem Vater gegenüber, wenn fie, etwa in ihrem zweiundzwanzigsten Lebensjahr, erfährt, daß der Vater vor fünfzehn Jahren die Mutter erschossen hat? Auf diese interessante Frage hat Herr Brioux mit einem dreiaktigen Schauspiel Antwort gegeben. Dieses Schauspiel ist überaus wohlgepflegt; glänzt geradezu von dramatischen Tadellosigkeiten. Ein Lad-Schauspiel. Es heißt ‚Simone‘ und wird im Deutschen Volkstheater ergreifend vornehm dargestellt. Frau Galafres spielt die Simone. Ihre Kunst sieht am vorteilhaftesten im Zwielficht von Empfindungen aus. Für alle labilen Zustände, für das Schwanken etwa zwischen Licht und Wunsch, für aufdämmernde oder zerfließende Schmerzen und Freuden hat fie die intelligentesten Ausdrucksmittel, auf den diffizilen Wegen zwischen Entschluß und Tat geht fie am sichersten. In klaren psychischen Situationen, die von einem einzigen großen Gefühl bestimmt und getragen find, fehlt ihr das Ueberzeugende; und nicht günstig kleidet fie das Rosenrot fchelmischer Naivität. Herr Rutschera spielt den Vater, ausgezeichnet, mit gestopfter Tragik und einem verhaltenen Rührungsbaf, der feine beste Wirkung tut, wenn er, in Augenblicken der Maximal-Ergriffenheit, fih tremolierend in höhere Tonlagen auflöst. Auch die übrige

Darstellung war einwandfrei: der würdige Herr Hedding, der gütige Herr Schreiber und Herr Klitsch, dessen Frische und jugendlicher Ungestüm in der Komödie aufleuchtete wie ein weißes Gebiß in einer verkümmerten, grauen Visage. Diese gute schauspielerische Behandlung verhalfen dem Drama zu aller tiefen und dunklen Resonanz, die einem Körper von so gewaltiger Hohlheit theatralisch und physikalisch Rechtens zukommt.

* * *

Eine Uraufführung: „Gloria“, Komödie in drei Akten von Kurt Frieberger. Dieses Schauspiel geht an seiner gewaltigen Ambition zu Grunde; es stürzt rettungslos in die eigne Tiefe. (Ein Malheur, das immerhin sympathischer ist als die ortsüblichen banalen Sicherheiten.) Die Helden des Spiels sind: personifizierte Naturkräfte. Eine männliche, die nach Wirkung, Ruhm, Macht, schöpferischer Tätigkeit strebt, der auch die Liebe nur Mittel zum Zweck ist; eine weibliche, die, dem Leben der eitlen Tatsachen abgekehrt, in der Liebe des Daseins Sinn erkennt, und deshalb voll Leid und instinktiver Eifersucht auf alles blickt, was neben der Liebe ein Menschenherz in Schwung und Flammen zu setzen vermag. Diese zwei Elementarkräfte befeinden und ergänzen einander wie Tag und Nacht, wie Wachen und Träumen. Ihre Vereinigung vollzieht sich, wenns dämmt; wenn die Tages-Glorie verlischt. Zum dramatisch-symbolischen Zweck erscheint die männliche Naturkraft in einem ungestümen, halbwilden, von südlicher Sonne durchhitzen Rassenmenschen verkörpert, die weibliche in einer weltfernen, aller grellen Farbe und allem Lärm abholden Frauenfigur fast märchenhafter Herkunft und märchenhafter Lebensführung (die anamitischen Dienerinnen; die Gewohnheit, erst wenns dunkelt, zu erwachen). Um diese zwei Naturwesen sind, in knappen Linien umrissen, die Vertreter allerlei Kultur-Spielarten gruppiert: einer verfeinert-müden, einer nüchtern-nagelneuen, und einer verhärtet-romantischen Kultur. Das gibt Kontraste, Zusammenstöße mancherlei Art; aber die, wohl beabsichtigten, Welt-Querschnitte geraten klein und kümmerlich. Das Stück geht zugrunde an einer schweren Vergiftung mit Gedanklichkeit. Nichts ist einem Drama so gefährlich wie tiefe Absichten, die als Absichten merkbar geblieben sind; nichts wirkt auf der Bühne skurriler als eine Bedeutsamkeit, die den Vorgängen des Schauspiels nicht einorganisiert ist, sondern neben und zwischen den Worten störend herumliegt. Die Sprache der Frieberger'schen Komödie ist oft so pathetisch verschraubt, daß sie wie aus einem Metrum entwichen scheint (welches, Ende des ersten Aktes, das Metrum Walt Whitmans ist). Zudem fehlte es dem Autor an der Kraft oder dem Willen oder der Geschicklichkeit, den weit auseinander verlagerten Ideen-Komplex

seines Schauspiels zusammenzuschließen, dessen Wesentlichkeit in einem oder mehreren Brennpunkten zu konzentrieren. So konnte sich das Publikum in dem Wirrsal von erotischen, geistigen, theatralischen, dichterischen Grundlinien der Komödie nicht recht aus, zumal ihm in der zwar vornehmen, aber ahnungslosen Darstellung des Volkstheaters nur ein recht ohnmächtiger Führer durch den dunkelsten Frieberger beige stellt war.

* * *

Theater in der Josefstadt: „Der gutsitzende Frack“ von Gabriel Dregely. Vier witzige, rohe, geschickte, handfeste Akte, in denen zu sehen ist, wie ein Schneidergeselle Minister wird; mit einem gutsitzenden Frack, einiger Frechheit und einiger Suada als einzigen Helfern. Wie der ganze Schwindel endlich enthüllt werden soll, ist der Glückspilz bereits so hoch oben, daß sein Einfluß ausreicht, die Zeugen der Hochstapelei zu deren Fehlern zu machen. Er zieht gleichsam die Leiter, auf der er diebisch ins Glück eingestiegen, zu sich hinauf. Und jetzt sieht man nur mehr den Mann auf der Höhe, nicht mehr, wie er dorthin gelangt ist. „Der gutsitzende Frack“ oder: wie der Schneidergeselle Minister wurde, ist ein echt ungarisches Märchen. Als Held erscheint, wie in so vielen budapester Dichtungen: ein triumphierender Dreh'. Eine abenteuerliche Fiktion, die schließlich selbst den, der fingiert hat, überwältigt. Anfangs machte die Dregelysche Komödie ein recht ernstes Gesicht. Es kam zur Abenddämmerung am Klavier mit roter Ofenglut, und Fräulein Kovacs sang sogar. Aber das ging vorüber. Und dann wurde es ganz lustig. Die ultiqe Zeichnung eines Parvenuheims, der Hohn auf Politik und Politiker, Herrn Jarnos überlegenes, humorvolles Spiel (das sogar aus der Textunsicherheit noch Wirkungen zu schlagen weiß), die vielen derben, mit dem Wesen hingepinselten Ironien des Stückes und Herrn Edharts sonore Tragik brachten viel Erheiterung. Am meisten lachte man über Frau Werbezirt. Die gesättigte, schwere Saftigkeit ihres Humors wandelte die trockene Komödie zu einem rituellen Festschmaus, das Publikum ließ sich schmecken, lobte den Wirt und benutzte die Taschentücher als Servietten.

Aus London / von Sil Bara

Ein rascher Ueberblick über die dramatische Produktion der letzten Zeit. Seit Sir Arthur Pinero „Sein Haus in Ordnung“ schrieb — es war vor fünf Jahren — hat er keinen nachhaltigen Erfolg mehr erzielen können. Eines seiner letzten Stücke: „Mid-Channel“, worin eine Ehe die stürmische Mitte des Lebenskanals

nicht heil zu durchschiffen vermag, war eine interessante Arbeit; aber sie endigte mit dem Selbstmord der Heldin, und dieser selbstmörderische Akt bereitete dem Stück ein jähes Ende. Und bei der letzten Premiere mußte es der bisher geschickteste Techniker der neuenglischen Bühne sogar erleben, daß seine handlungsarme Milieuschilderung des Lebens und Liebens eines modernen Operettenstars von einer unzufriedenen Minorität niedergezischt wurde. Bernard Shaw, dem seit drei Jahren nichts Rechtes eingefallen ist, hat deshalb vor kurzem verlauten lassen, daß der wahre Dichter nur noch einaktige Skizzen fürs Varietee schreibe, und daß nur noch solche Sketche von Bernard Shaw zu erwarten seien. Arthur Jones ist im Verfall. Barrie, der liebenswürdige Dichter von ‚Peter Pan‘ und ‚Was jede Frau weiß‘, ruht auf wohlverdienten Scheck aus und schweigt. Ebenso der junge Mediziner Somerset Maugham, der Autor von ‚Lady Frederic‘, ‚Wann kommst du wieder?‘, ‚Freund Jack‘, der fruchtbarste Lustspielschreiber der letzten Jahre. Wenn man eine Saison lang jede Woche mehr als sechshundert Pfund Sterling mit seinen Stücken einstreicht, verleitet eine eigene Villa in Sizilien leicht zum Nichtstun. Alfred Sutro ist fleißiger; kein Gelderfolg kann ihn abschrecken, in bewährter französischer Technik weiter zu produzieren. Sein vorletztes Stück ‚Der verblüffte Gatte‘, worin er es mit stellenweise amüsantem Dialog unternimmt, arrogante Suffragetteneingriffe in das Eheleben anderer satirisch abzumehren, konnte sich dank der sympathischen Idee sechs Monate im Repertoire behaupten. Einen Gewinn für das englische Theater bedeutet auch der Deutsch-Amerikaner Edward Knoblauch, dessen farbenprächtige, nachdenklich-sensationelle Geschichte aus Tausendundeine Nacht ‚Rismet‘ sich als der größte Publikumserfolg der letzten Zeit erwiesen hat. Der Autor mußte mit diesem Stück, das seinem Direktor bereits ein Vermögen eingetragen hat, sieben Jahre lang hausieren gehen — ein Trost für unaufgeführte Dramatiker. ‚Rismet‘ wird übrigens heuer im Münchener Künstlertheater zur Auführung gelangen.

Unter den Modernen steht John Galsworthy in erster Reihe; ein feiner, immerhin stark überschätzter Romancier, ein wuchtiger, zielbewußter und tief ins Gemüt greifender Dramatiker. ‚Justice‘, sein bestes Werk, sollte rasch irgend ein Direktor in Deutschland aufführen; es enthält einen Gerichtssaalakt und eine stumme Szene in einer Einzelzelle, die man nicht vergessen kann. Sein letztes Stück dagegen, das man ‚Der Sanftmütige‘ (The Pigeon) nennen könnte, ist nur als Station auf dem Entwicklungswege eines Dichters erwähnenswert; es ist belanglos und schwächlich, wie die zerlumpten Menschen aus den Tiefen des Lebens, die es vorführt.

Arnold Bennett, der Galsworthy als Romancier weit überragt, und der sich auch für einen Dramatiker hält, verdient hier Beachtung

nur der Hartnäckigkeit halber, mit der er seit zwei Jahrzehnten jedes Jahr zumindest ein mehrkräftiges kläglich-selbstgefälliges Gerede als Nebenprodukt abwirft. Da jedoch seine enorme Romanproduktion eine enorme Anhängerschaft besitzt, findet er immer einen Direktor, der ihn aufführt. Vier jüngere Schriftsteller, die sich gelegentlich dramatisch äußern, und auf die in Deutschland aufmerksam zu machen Pflicht ist, sind John Masefield, Lord Dunsany, George Calderon und C. B. Fernald. Calderon und Fernald erwiesen sich bisher als ausgesprochene Shaw-Schüler, die moderne Lebenssituationen, insbesondere solche der Ehe und Verwandtschaft, der Erziehung und sozialen Ökonomie, von der Bühne herab gewandt und witzig diskutieren. Masefield ist vorwiegend Lyriker, dessen Bauerntragödie ‚Man‘ der dichterischen Atmosphäre halber, bei aller sonstigen Verschiedenheit, einigermaßen an Schmidtbonn’s ‚Mutter Landstraße‘ anklängt. Lord Dunsany, ein irischer Dichter, ist ein ganz Eigener. Er hat sich einen mysteriös-bizarren Orient erfunden, den er mit geheimnisvoll-phantastischen Göttern, Menschen und Geschehnissen balsamiert. Sein zweiaktiges Stück ‚Die Göttin des Vergess‘, das im Haymarket Theatre aufgeführt wurde, bietet einem phantasiereichen Regisseur seltene Möglichkeiten. Aus dem schottischen Nachbarlande stammt ein reizend-altväterisches Kabinettsstück schottischer Heimatkunst ‚Bunty zieht die Schnüre‘ von Graham Moffat; das humorvolle Lustspiel, das der nordische Akzent nur noch anheimelnder macht, entzückt die Londoner nun schon seit vielen Monaten. Ueberhaupt regt es sich auf dramatischem Gebiet neuerdings auch in der englischen Provinz. Städte, wie Manchester, Liverpool, Glasgow oder Dublin, die bislang nur auf londoner Gäste und auf Tournéen von londoner Erfolgen angewiesen waren, haben jetzt ihre eigenen Repertoiretheater gegründet und lassen sich durch ausverkaufte Häuser überzeugen, daß endlich auch in der Provinz nicht nur für die altgewohnten Blut- und Donnermelodramen ein Publikum vorhanden ist.

* * *

In diesen flüchtig umrissenen Zirkel englischer Dramatiker, der den Besuch des londoner Theaters in den letzten Jahren erträglich, anregend oder genußreich gestaltet hat, trat nun ganz kürzlich ohne Trompetenschall ein unbekannter Mann, dessen erstes Wort sofort aufhorchen macht. Es ist der erfreuliche Anlaß, ein neues Talent, einen neuen Dramatiker anzukündigen, dessen Name, wenn nicht alle Zeichen trügen, bald genannt werden dürfte, wo die besten Namen genannt werden. Er heißt B. Macdonald Hastings und sein Schauspiel ‚Die neue Sünde‘. Erstlingswerke haben schon oft verblüfft — und enttäuscht. Aber gerade die absolute Lebenssechttheit ihrer Situationen, die weite Skala der Gedanken, der heilige Zorn, der Herzensschrei, die gedrängte Fülle ihrer Probleme ließen den Kenner erraten, daß

es sich in den meisten Fällen nur um Ventilkunst handelte, um photographisch reflektiertes Eigenerlebnis, um komprimiertes Selbstschicksal eines Eintagsdramatikers. Solche Menschen schreiben weiter keine Stücke mehr, weil unter Hochdruck durch das eine Ventil alles gesagt, gestammelt, geschrien wurde, was im Kessel dieser Intelligenz gesammelt lag. Bei der ‚Neuen Sünde‘ hatte ich diese Empfindung nicht, und deshalb glaube ich, daß in Macdonald Hastings mehr steckt, als er bei der ersten Gelegenheit ausgedrückt hat. Vor allem besticht sein Können. Denn sein Stück, so selbstsicher es steht und so lebenswahr es scheint, ist durchaus konstruiert und geht von so unmöglichen Voraussetzungen aus, wie sie sich nur ein wahrer Künstler oder das Schicksal erlauben darf. Macdonald Hastings gibt eben im modernen Rahmen nicht nur ein Stück realen Lebens, sondern ein Symbol des Lebens, und solches Vermögen ist immer der Prüfstein innerer Wahrheit, wahren Künstlertums.

‚Die neue Sünde‘ zeigt einen Junggesellenstat, wie sie in London zu Tausenden existieren. Er wird von drei Freunden bewohnt: Jim Benziger ist ein soignierter junger Schriftsteller, der bewußt Schundliteratur erzeugt und damit ein gutes Einkommen erzielt; der andre, Will Grain, ist ein grundehrlicher sozialistischer Abgeordneter mit rationalistischen Ideen und einem überbollen Herzen, und der dritte, Hilary Cutts, ein Maler, der für illustrierte Journale erfolgreich mondaine Bilder zeichnet. Jim und Hilary haben die Nacht vorher mit einigen Freunden arg getrunken und dabei solch einen Spektakel gemacht, daß der Herr, der das untere Stockwerk bewohnt, sich eben durch den Aufwärter beklagen läßt und für später seinen Besuch ankündigt. Die Freunde, die mit Frühstück, Ankleiden, Zeitunglesen und sonstigen Anfängen eines Junggesellenalltags — in diesem merkwürdigen Stück kommt keine einzige Frau vor — beschäftigt sind, und die so nebenbei und zwischenburch allerlei Kluges und Amüsantes über vitale Fragen sich zu sagen haben, nehmen diese Ankündigung sehr nonchalant und in guter Laune auf. Nur als Hilary einen Moment verschwindet, um seine Toilette zu beendigen, fragt Will Grain seinen Freund Jim, ob er nicht bemerke, daß Hilary mehr trinke, als ihm gut tue, und daß all sein verdientes Geld auf geheimnisvolle Weise sich verflüchtige. Hilary kommt zurück, liest seine Post, schreibt ein paar Zeilen und läßt sie vom Aufwärter als Zeugen unterschreiben. Dann erklärt er seinen Freunden ganz ruhig, daß er eben sein Testament gemacht habe und sich erschießen werde. Natürlich hält man diese Ankündigung für einen Scherz, aber Hilary gelingt es sehr bald, seine Freunde zu überzeugen, daß er zumindest die ernstesten Absichten habe. Gedrängt, gibt er seine Gründe: Er ist der älteste von zehn Geschwistern und der enterbte Sohn eines reichen Fabrikanten. Sein Vater, der ihn nicht zuletzt seiner künstlerischen Ambitionen wegen

haßte, hat in seinem Testament die grausame und anscheinend unsinnige Bestimmung hinterlassen, daß jedes seiner Kinder erst dann in den Besitz von zehntausend Pfund gelangen solle, wenn Hilary gestorben sei. Die neun Geschwister sind aber zum Lebenskampf vollkommen ungerüstet und verkommen langsam. Der einzige, der sie mit seinen bescheidenen Mitteln unterstützt, ist Hilary, und das ist der Grund, weshalb all sein Verdienst in nichts zerfließt. Heute hat er mit der Post wieder sechs Jammerbriefe erhalten, sechs versteckte Anklagen, warum er am Leben bleibe, da sein Tod den andern nützen könne. Das ist es, was Hilary die neue Sünde nennt. Die Freunde sind bestürzt, entsetzt, empört; aber trotzdem Hilary ihnen unwiderleglich logische Gründe für seine Absicht gibt, glauben sie natürlich nicht an sein Vorhaben. Will Grain kann sein Agitatorenblut nicht verleugnen und warnt Hilary, sich das Leben so nutzlos zu nehmen. „Wenn schon,“ sagt er, „so töte wenigstens vorher einen Schädling der Menschheit und lasse dich dafür hängen. Wenn man entschlossen ist, zu sterben, ist es einerlei, auf welche Weise man stirbt, aber dein Tod hätte dann wenigstens der Menschheit Gewinn gebracht.“ Jim stopft seinem oratorisch veranlagten Freunde den Mund. Hilary lächelt, und in Lächeln gehen die Freunde auseinander. Hilary bleibt allein zurück, nimmt einen Revolver aus einer Lade, lädt ihn und — da wird der Herr vom untern Stockwerk gemeldet.

Aus diesen unaufhörlich und unmerklich zwischen Ernst und Scherz, Ironie und Tragik, Alltag und Ewigkeit pendelnden Gesprächen prächtig gezeichneter Charaktere erwachsen nun zwei weitere Akte voll seltsamer und seltener Faszination. Der Herr vom untern Stockwerk, ein Mister Ulewellyn Davids, ist der Inhaber eines großen Warenhauses (die großen Manufakturwarenhändler in London sind, warum, weiß man nicht, zumeist Welshmen) und als solcher dem Labour Member Will Grain seiner unbarmherzigen Geschäftspraktiken halber nicht unbekannt. Der proßige Emporkömmling mit dem schief auf dem Ohr sitzenden Zylinder beginnt sofort zu krateelen; Hilary, weltmännisch, sicher, beruhigt ihn, erinnert sich aber, was Will über die Schindereien seiner Angestellten erzählt hat, und spielt nun, während er harmlos-liebenswert mit ihm plaudert, mit dem Revolver und mit dem Gedanken, den Rat Will Grains in die Tat umzusetzen. Doch die Banalität des Lebens lenkt die drohende Tragik nochmals in leichtes Fahrwasser. Mr. Ulewellyns Davids, der sich als großer Schwerenöter und Mädchenjäger entpuppt, ist von Hilarys Bonhomie so bezaubert, daß er dem jungen Maler seine Freundschaft anbietet und ihn zu einem Champagnerlunch einlädt. Da kommt Hilarys jüngster und hungernder Bruder Max dazu. Der war Commis in einem großen Kaufhaus und ist dort eben hinausgeworfen worden, weil er sich mit einer Verkäuferin eingelassen hatte. Max und

Stewell und Davids erkennen einander als Arbeitnehmer und Arbeitgeber. In einer meisterhaft geführten und furchtbaren Szene, die nicht eine Sekunde in Theatralik ausartet, verteidigen die beiden Männer ihren Standpunkt und beschwichtigen beide der schon über dem Leben stehende Hilary. Aber Max, von dem herrischen Geldmenschen wieder brutalisiert, ergreift in sinnloser Wut Hilarys Revolver und schießt hinterrücks nach seinem Peiniger. Der fällt tot zu Boden, das Haus läuft zusammen, Max, ernüchtert, erkennt, was er getan, fühlt im Todessehnsucht schon die Schlinge um den Hals — da reißt ihm Hilary die Waffe aus der Hand. Und als die Leute hereinstürmen, gibt er sich ruhig als den Mörder an.

Sechs Monate sind verfloßen; Hilary ist verurteilt und soll seine Schuld büßen. Niemand außer Max weiß, daß er die Tat nicht begangen hat; und Max, der ein verächtlicher Schwächling ist, schweigt aus guten Gründen. Er sieht sich schon im Besitz seines Vermögens und fiebert, endlich sein junges Leben genießen zu können. Heute soll sein Bruder hingerichtet werden, und ein gefälliger Geldverleiher ist daher gern bereit, auf die zu erwartende Erbschaft einen Betrag vorzuschießen. Da kommt den verzweifelten Freunden Jim und Will die telephonische Nachricht zu, daß Hilary in letzter Stunde vom Home Office zu lebenslänglichem Kerker begnadigt worden ist. Der Eskompteur horcht auf und nimmt still seine Papiere zusammen, steckt sie in seine Handtasche und empfiehlt sich diskret. Die Freunde jubeln, nur Max, der vom Schicksal zweimal betrogene Schuft, sieht sich wieder ins Elend zurückgeworfen und schreit verzweifelt auf: „Was soll nun aus uns geschehen?! Was soll nun aus uns geschehen?!“ . . .

Die Nachzeichnung nackter Linien kann nur einen unvollkommenen Begriff von der anhaltenden Spannung geben, die diese schillernde dramatische Neuart erzeugt. Man lasse sich von dem uralten Motiv des bizarren Testaments nicht schrecken, das schon die Basis zu tausenden von Bühnenwerken gegeben hat; hier ist es nichts weniger als das Symbol des Schicksals. Wir stecken oft in Situationen und wissen nicht, wieso, weshalb. Rettungslos zappeln wir in einem Netz, schlagen um uns, begehen sinnlose Taten der Erlösung und Befreiung und — gehen dennoch unter. Dieses Umsichschlagen hat ein neuer Deuter unsres Daseins vorurteilslos, achselzuckend und bitter lächelnd in einer modernen Phantasie aufgezeigt. Er lacht ironisch, um über den schrecklichen Ernst „unerforschlicher Geschehnisse“ hinweggleiten zu können. Was man bei Shaw's dramatischem Knodaboutspiel der letzten Jahre leider niemals mehr fühlt, das fühlt man hier: unter einer dünnen zynischen Glasur ein lebendes Herz. ‚Die neue Sünde‘ ist, darüber kann kein Zweifel herrschen, auf Shaw's Methode aufgebaut, aber sie ist, trotz mancher äußeren Ähnlichkeit, ein originales Werk und der erste Schritt über Shaw hinaus.

Der Modebeirat / von Elsa Herzog

Sie fragen mich, verehrter Herr Jacobsohn, was ich als ‚Modebeirat‘ will. Ich freue mich, daß Sie mir Gelegenheit geben, dies einmal öffentlich auszusprechen, nachdem man mich bereits in einem Berliner Tageblatt als ‚Obergarderobiere‘, scherzhafter Weise sogar als ‚Toilettefrau‘ charakterisiert hat. Um Ihnen von meinen Plänen zu sprechen, muß ich Ihnen wohl zunächst einmal sagen, wieso ich dazu kam, ‚Modebeirat‘ werden zu wollen; denn der Gedanke geht nicht von dem Direktor des Komödienhauses, Herrn Rudolf Lothar, sondern von mir aus. Als Moderedakteurin habe ich von jeher nicht nur am Theater selbst, sondern auch an den Bühnentoiletten großes Interesse gehabt, wobei mir immer der große Unterschied zwischen pariser und berliner Bühnen auffiel. Bei uns: ein Starsystem der ersten Kräfte — der Rest ist Schweigen. In Paris: von der ersten bis zur kleinsten Schauspielerin alles wohlabgetönt und dem Geschmack nach auf der gleichen Stufe stehend. Selbst an den Bühnen Reinhardts, der auf historische Ausstattungen so viel verwendet, ist bei modernen Stücken stets ein allzu großer Abstand zwischen den Toiletten der ersten Schauspielerinnen und der kleineren. Als ich dies einmal in einer Kritik scharf verurteilte, klagte mir die arme betroffene Schauspielerin ihr Leid; sie könne sich mit dreihundert Mark Monatsgage nicht besser anziehen. Sie, ihre Mutter und eine Hauschneiderin hätten tagelang an den drei Toiletten gegessen, die nach ihrer Meinung wunderschön waren. Die Dame sagte mir weiter, sie alle an Reinhardts Unternehmen spielten gern moderne Stücke; aber mehr als eine moderne Rolle könnten sie im Winter nicht übernehmen, da sie für die modernen Toiletten keinen Zuschuß bekämen. Seitdem beschäftigte mich die Lösung der Kostümfrage, war es mein Wunsch, hier einmal mit ‚reformieren‘ zu dürfen. Die Lieferung auch der modernen Kostüme ist, wie Sie wissen, einer der am heißesten umstrittenen Punkte des neuen Reichstheatergesetzes, das hoffentlich bald allen Schauspielerinnen helfen wird. Und dann werden wohl alle Theater den ‚Modebeirat‘ brauchen.

Ich denke mir seine Tätigkeit etwa folgendermaßen. Genau wie der Regisseur muß auch er das Stück lesen, sich in die Rollen hineinfinden und dazu Kostüme entwerfen. Kleider sind etwas so Subtiles, sie können so vorzüglich Stimmungen ausdrücken, Charakterschlüsse zulassen, daß man sehr wohl, wie Poppenberg, vom ‚lebendigen Kleid‘ sprechen kann. Es gehört viel Geschmack dazu, für die einzelnen Künstlerinnen stets das Richtige herauszufinden, Kleider, Hüte, Schirme, Schuhe und Handschuhe gut gegeneinander abzutönen, mit dem Hintergrund und den Toiletten der andern zusammenzubringen, um hübsche Bühnenbilder zu erzielen. Das haben für historische Stücke die Maler häufig, für moderne Stücke hat es bisher noch niemand getan. Und

dann gehört schließlich auch ein gewisses höheres Verständnis der Mode dazu als nur ein rein technisches, wie es die ‚Obergarderobieren‘ — denen durchaus nicht zu nahe getreten werden soll — besitzen, besonders wenn man die Ateliers „in eigener Regie“ leiten will.

Aber der ‚Modebeirat‘ kann sich auch noch anders betätigen. Er wird künftig die Choristinnen engagieren, damit sie durch Figur und Haltung zur Belebung und Verschönerung etwa eines Gesellschaftsbildes beitragen. Und in der Praxis, denke ich mir, werden sich noch mancherlei Anlässe finden, bei denen der Modebeirat helfend einzugreifen oder vermittelnd zu wirken vermag.

Man wird vielleicht die Frage aufwerfen: Warum hatte Paris bisher keine Modebeiräte? Ganz einfach: dort werden die Moden von der Bühne herab ‚lanciert‘; die großen Schneider betrachten die Bühne als die Ausgangsstätte ihrer Triumphe und schaffen, nach Konferenzen mit Direktor, Regisseur und Darstellern, einheitlich für jedes neue Stück. So entsteht eine Art Wettbewerb unter den Modeschöpfern, die sehr wohl wissen, in welchem Maße Publikum und Kritik auf die Toiletten achten; diese werden denn auch in jedem pariser Blatt für sich besonders rezensiert. Vor der *répétition générale* ist eine vollständige Aufführung des Stückes, eine *répétition pour la couture*, in der ausschließlich die Toiletten und ihre zahllosen Details auf ihre Wirksamkeit untersucht werden. Wir aber sind keine Modeschöpfer im engsten Sinne, sondern nur Kopisten; ein ‚Original‘ nun ist leicht mißzuverstehen, und deshalb ist der Modebeirat, der über den Parteien steht, bei uns wohl am Platze. Ich hoffe, man wird ihm seine Arbeit nicht allzuschwer machen, und, noch mehr, man wird mit ihm zufrieden sein.

Das Debut / von Hermann Meister

Es war fünf Minuten vor elf Uhr, als der Tenor Ludwig Bantos aufwachte. Nicht die Sonne, sondern der Lärm der Eisenbahn, die die beiden Jungen seiner Wirtin im Nebenzimmer über die Schienen rollen ließen, weckte ihn auf. Die Sonne war zwar auch da, aber sie hatte den Schläfer ohne Erfolg gekitzelt.

Ludwig Bantos mußte lächeln, als drüben „Abfahren!“ gerufen wurde, dann aber suchte ihn der Verdruß an. Er besann sich, wie lange er wachgelegen hatte. Teufel, diese Nacht war schlimm gewesen! Vier Stunden wälzte er sich auf der Matratze herum, ohne die Augen schließen zu können. Unabwendbar stand der Abend vor ihm. Er hatte den Manrico am Stadttheater zu W. gesungen, und er war sozusagen das erste Mal vor den Atem des Publikums getreten. Alle Momente dieses Debuts waren ihm gegenwärtig. Zuerst der Handschlag des Kapellmeisters, der die Frackfratze fester anzog, die Brille zurecht-

rückte und sagte: „Keine Angst, mein Lieber, wir sind ja in B.“ Dann die schrecklichen Minuten in der vierten rechten Seitentulisse und das Warten auf den Einsatz: „Einsam steh ich verlassen.“ Schlimm auch die Fechtereier mit Luna, der, als Bariton gekehrten Alters, alle Florettkniffe aus dem Handgelenk schüttelte, während Manrico neben dem Degen noch den Taktstock ins Auge zu fassen hatte. Immerhin, es gab Applaus, man konnte zweimal vortreten, der Vorhangzieher tat noch ein Uebrigcs, und es reichte gar zum dritten Male.

Die Pause. Eine kleine Debatte mit dem Friseur, der volle Garantie für den Bart übernehmen wollte, obgleich Manrico deutlich gesehen hatte, daß der Klebstoff nur zwei Akte durchhalten würde. Die Beschwichtigung des Direktors, der sich auf seinen langjährigen Mitarbeiter entschieden verlassen wollte und vom Bart direkt auf die Gage zu reden kam, die Herr Bantos, wenn der Probemonat glücklich vorbei, erhalten sollte. Endlich die Unmöglichkeit, ein Glas Pilsener aufzutreiben, denn das Theater hatte nur Münchener, Spaten, Pschorr, Paulaner — aber wozu denn dieses bittere Pilsener.

Akt zwei. Die Choristen sahen Manrico zweifelhaft an, ein wenig ironisch sogar. Die Kerle verfügten wirklich über Bühnengewandtheit, während er nur mit seinem Mantel zu flattern mußte. Die Altistin dazu wollte ihn verwirren und sagte: „Heute krieg' ich einen Kranz; ich hab' ihn auf der Kaiserstraße im Schaufenster gesehen.“ Dann besaß der ‚Bote‘ die Gemeinheit oder die Ungeschicklichkeit, das Schreiben, das Kuiz an Manrico abgesandt hatte, glatt auf den Fußboden fallen zu lassen, bevor er es abgab, wodurch Manrico zwei Takte nachhinken und den Spott des Hauses über sich ergehen lassen mußte. Es gab einen wütenden Blick des Kapellmeisters und einen giftigen des Direktors, der mit einem gefühllosen: „Ach was, Damian singt schon seit dreißig Jahren bei mir!“ den peinlichen Auftritt beendete. Leonore hingegen war eine fühlende Brust und tröstete den Partner, während sie auf Kastellor hinter der Türe standen. „Ihr Falsch ist nicht übel!“ „Danke, Fräulein Konim, aber gegen Ihre mezza voce kommt es nicht an!“

Die Stretta ging ganz gelinde ab: das inzwischen herbeigeholte Pilsener hatte seine Schuldigkeit getan. Nur das C, das versuchte, gebenedeite C, das Manrico nicht gestrichen wissen wollte, weil er noch immer damit brilliert hatte: diesmal widersetzte es sich, machte einen Sprung und schlug böß auf die Erde hin. Die Leute unten im Parkett und in den Rängen hatten aber ein Einsehen, ja gewiß, ein Einsehen, und Manrico kam an die Rampe, ja gewiß, an die Rampe.

Um sich Mut zu machen, erklärte er dann hinten: „Das Miserere ist ein Kinderspiel.“ Und als er einzufallen hatte, gab er auch einen ganz freien Ton. Er sah die ganze Bande nicht, und das war ihm sehr angenehm.

Gegen zehn Uhr nahm man ihm den Bart ab, der vorzüglich durchgehalten hatte — „ich hab's Euer Gnaden ja gleich gesagt!“ — der Direktor warf einen Blick und einen Satz in die Garderobe — „Wir sprechen uns morgen um drei Uhr, Herr Bantos“ — Kapellmeister Eisen wollte wissen, ob Manrico heute eine Partie Schach spiele, und die Azucena zeigte die Schleife: „Per aspera ad astra — Der hehren Künstlerin von mehreren Verehrern.“ Es gelang Bantos, unbehelligt den Trikots zu entwischen, und um dreiviertel elf Uhr tauchte er zu Hause den Kopf in das Lavoir und gurgelte mit Tenorin und hatte nur noch den einen fürchterlichen Gedanken: die Presse.

Von elf bis drei Uhr tanzten die Referenten auf der Bettdecke herum: der eine hatte eine Brille, der zweite schrieb für den General-Anzeiger, dem dritten sah die Kritik schon aus der Tasche heraus, und der vierte wies eine häßliche Schiefertafel vor, worauf: „Doch fliehet dein Leben, sterb' ich mit dir“ stand, umrahmt von einer artigen Menge Kreidestriche. Vier Pressestimmen vereinigten sich zu einem Männerquartett, das gar nicht an die „grüne Wiese“ erinnerte. Bantos fuhr sich durchs Haar. Er warf die Bettdecke herunter. Dann ließ ein mitleidiger Floh eine kleine Pause eintreten und hieß das klangvolle Quartett auf eine Minute verstummen. Aber kaum war er weg, ging's von neuem los. Das sang geradezu frenetisch, tonrein, nuanciert, ohne Schwankungen.

Zudringlich wie Journalisten schon einmal sind, gab das Quartett noch einiges zu, und Bantos mußte ohnmächtig verharren. Er strampelte mit den Beinen, riß sich die Knöpfe vom Nachthemd ab, schneuzte sich, zündete die Kerze an und löschte sie aus, zündete sie wieder an, verbrannte langsam den Theaterzettel, löschte sie wieder aus, schüttelte das Rissen zurecht — aber das Quartett übertönte alles. Peinliche Glockenschläge von den benachbarten Kirchtürmen waren allein imstande, für ein paar Augenblicke Ruhe zu gebieten.

Dann schlug es drei Uhr, und gewichtig fiel ein Kopf auf das Rissen, die Lider hoben und senkten sich noch einige Male, sagten dann Amen, und dem Männerquartett blieb nichts übrig, als vom Podium abzutreten.

Die nächsten acht Stunden ließen nur den Schreibtisch krachen, der aus Eichenholz war.

Und jetzt zeigte die Uhr eine römische Elf, und Ludwig Bantos wußte, woran er war! Bevor die häßlichen Kerle nur wieder da sein konnten, klingelte er der Wirtin. Sie erschien prompt, prompter als sonst, gratulierte dem Herrn von Bantos, wunderschön solle er gesungen haben, und fragte, ob sie den Kaffee bringen könne. Manrico sagte Ja und gab den folgeschweren Auftrag: Friß möge die Eisenbahn dem Hans überlassen und sich schleunigst auf den Weg machen, die vier Zeitungen von W. nach Hause zu schaffen.

Es war elf Uhr zehn. Um halb zwölf wurde in W. der gedruckte Teufel auf die Einwohnerschaft losgelassen — so mußten noch etwa dreißig Minuten überstanden werden. Gut, so gurgelte man eben mit Tenorin, kämmte sich und wechselte Hemd und Hose.

„O Stretta, verfluchte Stretta!“

„O Damian, elender Damian, ‚Bote‘ der Hölle!“

„Lobern zum Himmel . . .“

Heute gehts, zum Teufel! Warum gingst gestern nicht! Blödsinniges Theaterrestaurant! Das kommt daher, daß das Pilsener zu spät eingeführt wurde, und der Kehlkopf noch zu feucht war — ja gewiß!

hm hm, Dr. R. S., Sie werden doch nicht böse sein ob des einen C — Sie wissen, daß das jedem Tenor vorkommen kann! Und Sie, M. S., haben bemerkt, daß ich tremoliere — ah gehns, Sie haben nicht richtig hingehört! Aber nein, Herr S., ich bin durchaus sicher — der Esel von Damian war schuld, ich werde es dem Kerl aber eintränken! Gewiß, bester W. S. R., der Schmelz im ‚Miserere‘ ist nur aus momentaner Heiserkeit ausgeblieben!

Die Flasche Tenorin ist auch wieder zu Ende, ich muß mir eine neue kaufen!

O, wer klopft da, nahtst du dich schon, blutiges Verhängnis? Herein!

Jetzt, Sonne, steh still — zuerst kommt der ‚General-Anzeiger‘:

„Herr Ludwig Bantos bot eine geschmackvolle Leistung. Sein Tenor hat Kraft und Schmelz. Sein Spiel ist belebt. Die Stimme klingt gut nuanciert, und gelegentliche Schwankungen sind nicht tragisch zu nehmen. Alles in allem . . .“

Die ‚Nachrichten‘:

„Eine gute Leistung war der Manrico des Herrn Ludwig Bantos. Der Sänger verfügt über darstellerische Gewandtheit. Sein Tenor hat Schmelz und Kraft. Er ist reich nuanciert. Ein leichtes Tremolieren ist nicht so schlimm. Kurz: . . .“

Die ‚Zeitung‘:

„Was Herr Bantos bot, war sehr geschmackvoll. Die Stimme klingt angenehm. In den höheren Regionen hat sie Kraft und Schmelz. Allseitig . . .“

Das ‚Tageblatt‘:

Man konnte seine Freude haben. Herr Bantos sang mit Kraft, Schmelz, Ausdauer und feiner Nuancierung und hatte auch darstellerisch gute Momente. Eine saubere Leistung.“

Die Sonne zog befriedigt weiter. Die Flasche Tenorin lag am Boden und war hin. Und das C kam glatt und sauber heraus. Und sogar mit Schmelz.

Fanny / von Robert Walser

Meine bescheidene Benigtheit war im elterlichen Hause, als kleiner Junge, der noch unglaublich grün und noch ziemlich naß hinter den Ohren war, der bevorzugte Ingenieur, Theaterspieler, Dramaturg, Regisseur und Geschichtenmacher meiner jüngern Schwester, der ich eine Zeitlang immer Geschichten, nicht etwa nur erzählen, nein, machen mußte, wessen ich mich heute glücklicherweise noch deutlich erinnere, da ich sonst diesen interessanten Aufsatz ja gar nicht schreiben könnte. Fanny, so, meine ich, hieß die entsetzliche kindliche Tyrannin, die gebieterisch von mir verlangte, ich solle ein dichterisches Genie sein, um sie mit Vorgängen zu erbauen und mit Geschichten zu unterhalten, wobei sie mir stets, und das war das Schreckliche, drohte, zu Mama zu gehen und mich als Bösewicht zu verklagen, wenn ich mich von Zeit zu Zeit eines so ermüdenden und geistig so aufreibenden Geschäftes, wie das edle Dramatisieren ist, ein wenig entziehen wollte. Stundenlang dauerte das Theater; und die Geschichten, die ich machte und in Szene setzte, wollten schon, aber durften nicht enden, da sonst mein gestrenges Publikum, das heißt: meine liebe Schwester, indem sie eine mir nur zu wohlbekannte zürnende Miene aufsetzte, sogleich sagte: „Du scheinst heute keine besondere Lust zu haben, mir eine Geschichte zu machen, an welcher ich mich ergötzen könnte. Ich rate dir, habe nur Lust, sonst geh ich zu Mama und sage ihr, daß du mich immer ärgerst, und dann bekommst du Prügel, das weißt du. Nimm nur deine Phantasie mit aller Kraft zusammen und gib mir stets nur das Beste von deinem Können. Ich weiß, daß du kannst, wenn du willst, und ich will keinerlei Entschuldigungen anhören, wie die, daß dir der Geist erlahme. Umsonst sind alle deine Bemühungen, die du machst, um dich deiner Aufgabe, einer Aufgabe, zu deren Lösung du verpflichtet bist, zu entziehen. Du mußt, du mußt spielen. Sonst werde ich erbärmlich zu weinen anfangen, was Mama haßt, und was das für unausbleibliche peinliche Folgen für dich hat, das kann dir dein Geschichtenmacherkopf erzählen, den schon so mancher Schlag von Mamas Hand getroffen hat.“ So oder ähnlich redete eine schauderhafte Unterdrückerin zum erbarmungswürdigen, armseligen Gedrückten, Gepreßten, Verkauften und Unterdrückten. Machte ich meine Sache gut und war Schwesterchen zufrieden mit der Kunst, die ich ausübte, so belohnte ein reizendes, gnädiges, wenngleich etwas höhnisches Lächeln den Angstschweiß, mit dem ich gekämpft hatte. Wenn ich aber der Tyrannin trotzte und mich den schwesterlichen Befehlen nicht fügen wollte, so kam es heran, das Ungeheuer, und ich erhielt Hiebe auf meinen phantasielosen Schädel, eine Maßregel, die ich natürlicherweise im höchsten Grade verabscheute. Und da mir Mamas Zorn stets mindestens ebenso weh tat wie die Ohrfeige, die sie mir versetzte, so suchte ich im allgemeinen meines geehrten Publikums Gunst zu erwerben und Mißfallen zu vermeiden, und bald kam ja dann die Zeit, wo die lästige Geschichtenmacherei und dramatische Kunst überhaupt aufhörte.

Rundschau

Zur Kino-Frage
Ein paar Worte an den Deutschen
Bühnenverein

Die deutschen Theaterdirektoren wollen bekanntlich in diesen Tagen den Entschluß fassen, den bei ihnen engagierten Mitgliedern die Mitwirkung bei Kino-Aufnahmen zu untersagen. Ich stehe im Gegensatz zu vielen Schauspielern in diesem Falle vollständig auf dem Boden der Direktoren. Wenn der Arbeitgeber den Arbeitnehmer entsprechend 'entlohnt', dann kann er auch von ihm verlangen, daß er (der Arbeitnehmer) seine Kräfte nicht anderweitig abnützt. Vor allem würde das Verbot mit einem Schlage den vielen engagementslosen Bühnenkünstlern Brot, wenngleich kein belegtes, geben.

Das war meine Meinung noch vor acht Tagen. Um diese Zeit erschien in berliner Zeitungen die Lokalnotiz, daß Fräulein Massary, Herr Giampietro und Herr Ballenberg — drei sogenannte Kanonen — von einer ersten Filmfirma für eine Serie von Aufnahmen verpflichtet worden seien. Mit einem Male stehen wir vor einer neuen Situation, über die sich der Bühnenverein und die Genossenschaft klar werden müssen.

Ich fürchte, der Beschluß des Deutschen Bühnenvereins, den Schauspielern das 'Loppen' zu verbieten, wird ein Hieb ins Wasser werden. Wen wird er treffen? Die wirtschaftlich Schwächeren. Denn Hand aufs Herz: eine Massary, einen Giampietro,

einen Ballenberg dürfte das Verbot wenig kümmern. Es war immer so am Theater, und so wird es bleiben: den oberen 'Zehntausend' unsrer Kunst werden nicht nur die Rollen, sondern auch die Verträge auf ihren fatten Leib geschrieben. Wir vom Bau wissen das, und wer das Gegenteil behauptet, kennt eben das Theater nicht. Der Sänger, zum Beispiel, der gerade in Mode ist, und sollte er bereits am Galgen baumeln, wird abgeschnitten und auf die Bühne geschleppt, ehe er Zeit gefunden, seine Kehle von den überstandenen Strapazen wieder freizumachen. Der Fall Burrian ist ein Schulbeispiel. Lange als kontraktbrüchig erklärt, endet er — welch schrecklich Los! — an der Hofoper in Wien.

So lange die Herren Direktoren nicht die Macht haben, ihre Forderungen auch den 'Großen' im Reiche des seligen Reichner zu diktieren, so lange werden alle Bestrebungen zum Bessern, von welcher Seite sie immer kommen mögen, verpuffen. Ein Lichtgastspiel des Komikers Ballenberg wird dem Theater mehr Konkurrenz machen als hundert Kino-Aufnahmen eines beliebigen Mittelschauspielers.

So lange also Künstler wie die Massary, Giampietro, Ballenberg und ihresgleichen auf solchen 'Nebenverdienst' angewiesen scheinen, so lange ist es eine Härte, den mittleren und kleineren Gagen diesen Verdienst zu entziehen. Das ist so klar wie ein Lichtbild.

Max Marx

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Ermanno Wolf-Ferraris Oper 'Der Schmutz der Madonna' ist von der pariser Oper und von der londoner Royal Opera Covent Garden erworben worden. (Josef Weinberger).

Wilhelm Kienzl's Oper 'Der Ruhreigen' ist von Generaldirektor Dippel für die Metropolitan-Oper in New York sowie für seine Opernbühnen in Chicago und Philadelphia erworben worden. (Josef Weinberger).

'Oberst Chabert', die Oper von Hermann W. von Waltershausen, ist von der wiener Hofoper und von der londoner Coventgarden-Oper erworben worden. (Drei-Masken-Verlag).

Uebersetzungen

August Sturm: Die Liebesburg, Rom. Gera, Hofth.

Paul Wertheimer: Die himmelblaue Zeit, Dreiaktige Kom. Berlin, Komödienh. (Arion-Verlag).

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

4. 5. P. Hildebrand: Das Passionspiel, Dreizehn Bilder. Wien, Bürgertheater.

5. 5. Stefan Zweig: Der verwandelte Komödiant, Einaktiges Versdrama. Breslau, Freie Literarische Vereinigung.

2) von übersehten Werken

J. van Mens: Die Jesuiten, Dreiaktiges Schspl., Deutsch von Else Otten. Bremen, Schsplhs.

3) in fremden Sprachen

Romain Collus: Der Kurzzettel der Liebe, Dreiaktiges Schspl. Paris, Bouffes Parisiens.

H. Nathanson: Innerhalb der Mauern, Schspl. Kopenhagen, Hofth.

Emile Verhaeren: Helena von Sparta, Vieraktige Trag. Paris, Chatelet.

Jubiläen

Autoliebchen: 50, Berlin, Thalia-theater.

Der liebe Augustin: 100, Berlin, Neues Th.

Der Rosenkavalier: 50, Berlin, Opernh.

Neue Bücher

Egon Friedell: Ecce poeta. Berlin, S. Fischer. 268 S.

Dramen

Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke, Säkularausgabe von R. M. Werner. Vierter Band: Die Nibelungen. Berlin, W. Behr. 337 S. M. 2.50.

Laura Minna Hütte: Ueberwunden, Ein Spiel der Liebe in fünf Aufzügen. Berlin, Franz Siemenroth. 59 S.

Johannes Lepsius: Franz von Assisi, Fünfaktiges Schspl. Potsdam, Tempelverlag. 138 S.

Josephine Preston Peabody: Der Pfeifer, Ein Spiel, Uebersetzt von Margarete Münsterberg. München, Verlag der Süddeutschen Monatshefte. 118 S. M. 3.—.

Zeitung und Zeitschriften

A. Halbert: Henrik Ibsen und Leo Tolstoi. Wage XV, 18.

Julius Bab: Juristische Dramaturgie. Deutsche Bühne IV, 9.

Rudolf Zahn: Ueberbrettkunst. Masken VII, 17.

Josef Meier: Frankfurter Theaterleben. Reclams Universalum XXVIII, 32.

Rudolf Paulsen: Die Dramen Herbert Eulenberg's. Die Brücke I, 5, 6.

Freiherr von Schlicht: Vortragskünstler und Schriftsteller. Berliner Tageblatt 231.

Wolfgang Schumann: Albert Bassermann. Kunstwart XXV, 16.

Hans Wantoch: Bernhard Baumeister. Gegenwart XLI, 19.

Franz Ziller: Theaterillusion. Deutsche Bühne IV, 9.

Zensur

Dem wiener Burgtheater hat die Hoftheaterzensur Eduard Studens 'Gawân' aus religiösen Gründen zur Aufführung nicht freigegeben.

Personalia

Hübert Reusch, der Leiter der Neuen Wiener Bühne, ist als Oberregisseur ans wiener Deutsche Volkstheater engagiert worden.

Neue Theaterleiter

Oberregisseur Josef Dischner vom Neuen Schauspielhaus in Königsberg wurde zum Direktor des libauer Stadttheaters gewählt.

Engagements

Berlin (Kleines Th.): Walter Steinbeck vom hüsseldorfer Schsplhs.

— (Komödienh.): Erich Ziegel.

— (Lessingth.): Traute Carlsen und Paula Eberth ab 1914.

— (Trionanth.): Mela Lagarst vom dortmunder Stadtth.

Düsseldorf (Vstsplhs.): Carl van Gils 1912/13.

— (Schsplhs.): Willy Buschhoff von Tilsit.

Eisenach (Stadtth.): Bruno Reichardt von Hanau, Hedwig Lohmann-Rörner 1912/13.

Essen-Ruhr (Rheinisch-Westfälisches Volksth.): Anny Hohnsdorf.

Frankfurt a. M. (Neues Th.): Sofie Nähr vom Neuen Schauspielh. Königsberg i. Pr.

Friedrichroda (Kurth.): Bruno Reichardt, Hedwig Lohmann-Rörner 1912.

St. Gallen (Stadtth.): Elise Janßen 1912/13.

Gießen (Stadtth.): Friedrich Entz 1912/13.

Hamburg (Neues Operettenth.): Gustav Rotang von Bonn, Sommer 1912.

— (Thaliath.): Walter Schap.

Jena (Stadtth.): Paul Riet-Ballnau 1912/13.

Leipzig (Stadtth.): Agnes Hammer vom wiesbadener Hofth.

Liebenstein (Kurth.): Ludwig Michaelis.

Lübeck (Stadtth.): Joseph Schöffel vom berliner Opernh.

Mährisch-Osttau (Stadtth.): Emma Land von Breslau.

Todesfälle

Carl Frieze in Dresden. Geboren 1860. Mitglied des dresdner Residenztheaters.

Benno Jacobson in Berlin. Geboren 1859. Theaterkritiker und Dramatiker.

Adolf Varena in Königsberg. Geboren am 2. Januar 1842 in Mainz. Direktor des königsberger Stadttheaters.

Nachrichten

Das Schillertheater in Bremen ist zusammengebrochen.

In der leipziger Theaterfrage haben die Stadtverordneten ihren früheren Beschluß, das alte Theater abzubauen und auf dem Platze einen Neubau zu errichten, umgeworfen und nunmehr beschlossen, den Neubau auf dem Töpferplatz zu errichten. Die Stadtverordneten haben sich die Entschliebung über die Pläne, Bauausführung und Kosten noch vorbehalten. Der Antrag, das alte Theater nach Fertigstellung des Theaterneubaus sofort abzubauen, wurde abgelehnt. Weite Kreise in Leipzig plädieren dafür, dieses Theater als Baudenkmal zu erhalten und es für Kongresse und Festlichkeiten zu verwenden.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 21
25. Mai 1912

Heimfahrt / von Alfons Fedor Cohn

Dem Andenken Strindbergs

Rirsti saß an der Rentmeistertreppe. Der letzte Schienenwagen von der Schleuse war längst davongesurrt, heulend um die Kurve und mit spritzenden Funken unter den Rädern. Mit der Stille kam das Dunkel von allen Seiten drängend näher. Punktlichterchen steckten darin, zogen unten die Uferlinie nach, oben die steile Höhe der Südstadt, sahen als einzelne Zwinkeraugen aus den Finlanddampfern an der Schiffsbrücke, irrlichterten drüben im Tiergarten und fielen mit Rorkzieherwiderschein über die atmende Tiefe. Jetzt in der Stille klagte die Flut mit aller Macht, doch hohl und dumpf wie unter einem dicken Roller. Um die Schiffsplanen hob sie sich mit Gurgeln und Schnalzen, leckte mit klatschenden dunklen Zungen die breiten Treppenstufen, auf denen die Kleine hockte. Eine alte Filzdecke, die man in einem Café fortgeworfen hatte, hielt sie wie einen Sack um sich geschnurrt, darunter war sie zusammengekröchen, daß ihr der Kopf im Nacken lag und das verzerrte Gesicht gegen den Himmel, so starr, als sähe es nach einem Sternbild. Rot war die alte Decke und schwarz die dünnen Haare, die darüber hingen.

Rirsti senkte den Kopf, das Wasser vor ihr war aufgerauscht, ein Motorboot hielt im letzten schneidenden Bogen auf die Treppe zu. Es konnte kein Tiergartenboot mehr sein, es hatte auch so seltsame Lichter: am Steven eins von bläulich züngelndem Blichschein, vor dem alles in Dunkel sank, und am Heck eins so rot wie Kohleenglut. Das Boot hielt, aber es knatterte weiter in ihm, es hockte und schlug aus, ein unbändiges Tier an der Kette. Wie der Mann darin nach dem eingemauerten Ring am Ufer griff, rüdte das Kind noch krampfziger zusammen und vergaß das Atmen. Er hatte Zähne wie ein Wolf, die Pfeife war mit nichts als roter Blut gefüllt; wenn er ausspie, zischte es im Wasser.

— Wie lange noch? fragte er über das Boot hin; es saß gar niemand darin. Mit einer klirrenden Eisenhand strich er prasselnde blaue

Funken von einem Gestell vorn ins Dunkel. Durch die Luft war Bescheid gekommen. — Schon gut, schon gut, sagte er wieder über das Boot hin; ich warte. — Was sitzt du denn noch hier? fragte er; soll ich dich etwa auch mitnehmen? Seine Augenhöhlen waren bleigrau verschwommen, ohne Glanz; in den Doppelreihen seiner Uniformknöpfe hüpfen Reflexe wie Schwefelstämmchen.

— Wartet der Herr Kapitän jetzt noch auf Herrschaften nach dem Tiergarten? fragte sie dazwischen, mit ängstlicher Neugier.

— Auf Herrschaften, haha? Auf Herrschaften, wie wir sie fahren, auf lustige, stille . . .! Von trauriger Schwere war seine Stimme, wie nach mühseligem Tagewerk, knarrend rauh zwischen den Zügen der glühenden Pfeife. — Wir müssen weiter als nach dem Tiergarten, sehen, daß wirs noch vor Sonnenaufgang schaffen. Kennst du das Gurgelloch bei der Vaterunser-Schäre? Das hat schon manche Schute geschluckt. Da fahren wir ganz flott und bequem hinein. In die Tiefe!

Das Kind tastete unter seiner Decke seitlich nach dem Korbe, in dem es seine Zeitungen tragen sollte.

— Bleib ruhig, wo du bist! So groß ist die ganze Erde nicht, daß ihr uns entlaufen könntet. Und wenn ihr das jagenste Herz habt und Flügel und Wünsche bis an die Sterne. Gerade dann stürzt ihr am ehesten nieder und jammert nach uns. Aber wir haben's nicht so eilig wie ihr. Wir kommen, wanns uns paßt. Nun ist endlich auch an ihm die Reihe, an dem Hiob im gelben Turm.

Kirsti sah nur das blickblaue Züngeln der Stevenlaterne, starr, dumpf, erschlagen; wie lebendiger Atom in der Winterluft stieg und fiel die Flamme. Im Boote knatterte und puffte es, ein schlagendes, zuckendes Herz im Kampf wand sich und arbeitete gegen Schiffsleib und Nachtslut. Karin weinte, von den warmen Tränen im Gesicht belebt, klagte sie: — Du willst seine Seele?

Der Fährmann stand mit der Deltanne über den offenen Motor gebeugt: — Das will ich gewiß. Wenn sie mir nur nicht entwischt! Du mußt wissen — und hob ihr mit dem Kopf eine gedämpfte Stimme entgegen — es gibt welche, die haben zwei. Jawohl. Eine für den Tag und eine für die Nacht, eine für die Welt und eine für das Kammerlein, eine für die Zeit und eine für die Ewigkeit. Und das sind oft Bischöfe und Könige und reiche Kaufherren und wiederum Unmündige und Elende und Dirnen. Da muß man die rechte Seele zu halten wissen. Und kennst du seine nackte Seele, ehe sie sich aus dem gemarterten Leibe befreit hat? Er hat sich selbst einen argen Sünder gescholten, in lebenslanger Buße und Selbstzerfleischung . . .

— Nie ist er ein Sünder gewesen, nicht vom Mutterleibe an . . .! Das Kind knirschte krampfend mit den Zähnen, wie um die Tränen zu zerbeißen, sein Herz jagte, seine Stimme sang: — Er ist Gottes Sohn gewesen, sein Blick war die Liebe und sein Gesang Entsagung für den

letzten Menschen. Ich habe ihn gesehen, im Morgengrauen der öden Straßen, auf denen noch die Fußstapfen nächtlicher Qualen und Laster lagen, ich habe die Märtyrerkrone gesehen um seine leidende Stirn unter dem grauen Haarwald. Und wenn er seine reinen Hände gegen das Morgenlicht hielt, standen die dunklen Wundenmale auf ihnen gezeichnet. Ein Leben lang ließ er sich kreuzigen für die andern und jetzt, o jetzt haben sie ihm die Seite geöffnet . . .! Sie stürzte hintenüber, aus ihrem Hals fuhr zwischen Köcheln ein pfeifender Atem, der Leib zuckte unter dem roten Tuch, als hätte die Lanze ein Wild getroffen.

In dem Eisengestell knisterte es wieder und wieder mit bläulichen Blitzen, der Bootsmann sah hoch, sprach wie ein Kommando nach unten: Vollbracht! und fuhr noch eilig mit dem Puhklappen über das Messing. Dann stellte er sich zurecht, mit einem Fernrohr, das ganz aus Glas war, und in dem eine gelbgrüne Lichtröhre lag. Scharf nach Nordnordwest äugte er, über den Turm der Großkirche hin auf das Observatorium zu, bekam aber nichts ins Glas, obwohl er in den Knien nachgab, um die Wellenbewegung des Bootes auszugleichen.

Da war ihm mit einem Male, als hätten Sturzseen auf einen Ruck das Deck von einer dunklen Kajüte losgerissen. Die ganze Himmelskugel war licht wie am hellen Tag, doch nicht blau, sondern von einem brandigen Gelb. Die Dächer schienen abgedeckt, die Menschen wimmelten in Häusern und Straßen der Altstadt wie bei einer Feuersbrunst, dichter Wald war überall bis an die Ufer gerückt. Im Tiergarten lohten Scheite und mächtige Ruderboote mit bäumendem Drachenbug kamen von der See herein. Um die ehernen Denkmäler sammelten sich Haufen, bei der Oper die Landsknechte Gustaf Adolfs, auf der andern Seite Karl des Zwölften Blaue Burschen und unter dem braunen Schloß die Kavaliere Gustafs des Dritten. An den Kais raffelten Unterketten und Gangspille, Lastwagen und Karossen donnerten über holperige Kopfsteine, daß es von den Häuserwänden widerdröhnte, und die Kirchenglocken, bald hell, bald dumpf, folgten einander wie Spielleute auf dem Marsch. Die Himmelsdecke verfinsterte sich plötzlich zur trüben Dämmerung, Rot und Angst und trunkenes Laster krochen als schwarze Geparden von ihr herab auf die geöffneten Hausdächer. Aber die Menschen waren noch immer in Bewegung, sie drängten in Massen zu den engen abschüssigen Straßen der Altstadt hinein, den Raimauern zu. Alle Farben waren zugebedt von dem rauchigen Grau der Dämmerung, man floh vor der Nacht, die Vordersten waren nicht schnell genug, die Nachdrängenden stiegen über sie hinweg, schwebten auf und wuchsen zu einem wimmelnden Wolkenschwarm.

— Du hast eine Seele erwartet oder zwei, sagte Kirsti in schwebendem Ton, mit starren wachen Augen, — nun kommen Tausende und alle, alle die feinen. Alle diese hat er geboren und an seinem strömenden Herzblut genährt . . . Willst du mit diesen allen auf deiner Schaluppe

ins Gurgelloch bei der Vaterunser-Schäre fahren? Und sie lachte wie eine Mutter über ihr unerfahrenes Kind.

— Komm ins Boot, komm zu mir! Sonst drücken sie dich ins Wasser! brüllte der Fährmann, warf los und ließ schon die Schraube gehen. Die Menschenwolke trieb einen Wirbelsturm vor sich her, der kreisend auf die Wasserfläche drückte, Schaumsegen auf das Bollwerk warf und die Schiffe an den Ankerketten zerren ließ. Frühling und Freiheit waren in der Luft. Das Motorboot ging, wie unter einer Wö, unter der schweren Wolke in die Tiefe, Kirsti aber fühlte sich mit einem Male erhoben und von der Wolke getragen. So dick und schwer sie war, die Wolke, das Wasser unter ihr blieb sichtbar, jetzt fiel ein Sonnenkegel aus dem Zenith hinein, wie Kristall war es bis in die Tiefe durchleuchtet: bei den Fischen sammelte es sich, in silbernen Wellenzügen, wie am Lande das Getier, kriechend, im Sprung, und in der Luft — dem blendenden Lichte zunächst, mit spähenden Augen und halbstummen Schreien. Und folgte der Menschenwolke. Die weißen Stämme ließen ihr gelbliches Schleiergrün wehen. Draußen in den Schären standen die Segler und Fischerboote schon bereit und grüßten mit Wimpeln, die von der gelben Sonne und der Meeresbläue ihre Farben hatten. Und je mehr Kreaturen dazu stießen, um so höher hob sich die Wolke und sah bald andre Wälder und Aeder und Wässer und Städte unter sich. Von Norden her, von der Domkirche, kamen die weißen Mützen und weiterhin aus den Bergen, um den glitzernden Siljan, die Talmänner; im Süden aber, wo die Berge mit flachem Sande in das Meer abfallen, stand ein Kloster in blutigem Schein, als drohender Wegweiser in die Fremde, die da Elend heißt . . .

Ein ganzes Land durch seine Jahrhunderte folgte ihm, dem Hiob vom gelben Turm, auf seiner Heimfahrt. Denn wie nun das zitternde Kind endlich den Kopf erhob, sah sie Ihn plötzlich selbst, wie knieend auf der Wolke, überlebensgroß vor allen, nach Osten gewandt, in einer braunen Kutte, das granitene Haupt geneigt, ihn allein im fahlen Licht des Maienmorgens. Da sank sie mit der Wolke, die zu Rauch wurde, tiefer und tiefer, das Wasser lag wieder in dunklem Strom vor ihrem Blick, draußen zwischen strauchnackten Schären brandete es, nur die Gestalt in der braunen Kutte schwebte noch dem Morgen zu . . .

Ein bauchiger Segler, der im Schlepptau hinausging und vom zurückschlagenden Dampferr Rauch ganz verqualmt war, setzte jetzt seine Segel auf, die rosa schimmerten; als er aber an einem niedrigen Durchblick vorbeiglitt, traf ihn die Glutscheibe des Morgens, daß die Flammen um Mast und Leinen schlugen, als wäre Feuer an das Ganze gelegt, mit goldenen Spitzen fraß sich das Licht in den Umriß. Und in dem flammenden Schiff verschwand der Kniende, auf einer brennenden Königsschnecke, die gen Osten trieb über das offene Meer in das glühende runde Sonnentor hinein.

Von Girardi

Nach Jahren soll man ihn wiedersehen. Aber weder als Valentin noch als alten Weigelt, der ja durch ihn gleichfalls zu einer Gestalt von Raimund geworden ist; noch in einer ähnlichen Aufgabe. Sondern in irgend einem wiener Fabrikat von heute. Es wird vom Schema kaum abweichen. Danach werden wohl wieder einmal ein paar Gesangstexte zu einer Art Operette, ein paar Narrenzüge zu einer Haupt- und Gastierfigur zusammengemanscht worden sein. So ist man darauf gefaßt, über Girardis Leistung zu lachen und über sein „Loß“ wehmütige Betrachtungen anstellen zu müssen.

Aber es kommt ganz anders. Man bemerkt keine Musik, keinen Dialog, keinen Partner, die dieses Künstlers unwürdig wären: man bemerkt nur ihn, am ersten, am siebzehnten Abend nur ihn, und ist eben deshalb weit davon entfernt, ihn zu bedauern. Nie vorher habe ich die schöpferische Gewalt des wahrhaft großen Schauspielers so stark empfunden. Denn wenn Mitterwurzer den Coupeau, Matkowsky den Kean, Rainz den Raszkolnikow, Bassermann den Marziß spielte, so standen sie in einem wertlosen Stück, aber in einem Stück, und hatten als Material eine unmenschliche Rolle, aber eine Rolle. Girardi hat nichts, das heißt: nichts als sich — also doch genug.

Er schleudert sich auf die Bühne, als wäre er kein Sechziger, sondern ein Zwanziger. Mit Schritten, die einen Meter lang sind, nimmt er sie in Beschlag und uns. Aus dem Gang jedes Menschen will ich sein Wesen erkennen. Wie gar ein Schauspieler vor uns tritt oder schleicht oder springt: das entscheidet fast immer für ihn oder gegen ihn. Dieser hier rüttelt uns auf, spannt uns an, schärft unsern Blick und unser Ohr, noch bevor er den Mund geöffnet hat. Er schießt an die Rampe und an ihr entlang, funkelt mit seinen listigen und lustigen schwarzen Augen über den Chor hin und redt sich für sein Antrittslied in Positur. Schon jetzt ist klar, daß der Mann allen Gefahren einer vierzig Jahre währenden und wärmenden Berühmtheit entgangen ist: daß ihm auch für die Operette das Gesetz der Einfachheit in unverbrüchlicher Geltung steht.

Dann beginnt er, Unsinn zu singen. Aber wichtig ist nur die Tatsache, daß er singt, weil sich im Gesang die blühend reiche künstlerische Persönlichkeit: Alexander Girardi entfalten wird. Vielleicht war die Stimme einmal frischer und größer. Das ist durchaus unerheblich. Ihr eigentlicher Zauber ist unversehrt: daß in ihr Blutwärme, Lebensfreude, unwiderstehliche Liebenswürdigkeit, Noblesse, Zartheit, Raibität

und alle übrigen guten Gaben einer vollen Menschennatur schwingen und klingen. Mit seiner Stimme müßte Girardi die Gemeinheit selber adeln. Einzig auf diese Stimme kommt es an. Im Ernst: der Text könnte das Alphabet, die Musik von Paul Ottenheimer sein.

Aber sobald der Text ein bißchen ergiebiger ist als das Alphabet, triumphiert noch eine Tugend des Künstlers, die für mein Gefühl artistisch nicht geringer zu schätzen ist als Rainzens Fähigkeit, einen Monolog zu durchleuchten, zu gliedern, zu steigern. Wie Girardi eine Pointe abschneilt, einen Vers schattiert, eine Strophe aufbaut und das ganze Couplet zu einem runden Kunstwerk erhöht: man sollte meinen, daß auch ein unbegabterer Librettist das nur einmal zu beobachten brauchte, um davon für immer zu profitieren. Ein frommer Wahn. Man sehe sich an, was für Lieddichtungen solch ein Buch zieren, und was für Reden sie mit einander verbinden. Zum Glück müssen schon andre als Girardi diese Reden halten, damit man sie überhaupt hört.

Er nämlich schämt sich ihrer und unterschlägt oder erschlägt sie. Er ersetzt sie entweder durch die gewissen altbewährten Bühnenscherze, die in seinem Munde wieder jung und schön werden, oder er macht Dialektkunststücke, die freilich nichts vom Dialog übrig lassen. Er zerlegt die Sätze, zerkaut die Worte, zerreibt die Konsonanten, gurgelt die Diphthonge und brummt oder trillert die Vokale — eine erquickend volkstümliche Musik, die wieder ganz Girardis Eigentum ist. Was stammt denn eigentlich von den Lieferanten des Rollenheftes? Sie schreiben an einer Stelle einen Schwipß, an einer andern einen Tanz vor. Nun ja: ohne ihre Vorschrift würde Girardi weder torkeln noch tanzen, also auch nicht so überwältigend drastisch und dabei förmlich aetherisch torkeln, nicht so graziös, so elegant, so bewundernswert jugendlich tanzen. Aber jene Vorschrift ist für diese Leistung nicht notwendiger, als daß vor zweiundzwanzig Jahren der Zimmermeister Brause ein paar Bretter zur Bühne des Lessingtheaters zusammengeschlagen hat.

Ein einzigartiger Mensch, dessen Kunst aus noch rätselhaftern Untergründen strömt als alle echte Kunst. Denn: dieser Poffenreißer ist auch da keiner, wo er offenkundig nichts als Poffen reißt. Auch da verliert oder verleugnet seine Stimme nicht ihren besondern Ton, der an Beseeltheit dem Ton von Shakespears Geige nichts nachgibt. Man lacht, so oft Girardi anhebt. Aber lange bevor er geendet hat, ertappt man sich in einem Zustand der Rührung, der Verzückung und der Versunkenheit, in den einen nur die Genies hineinreißen. Dies hier ist das größte, das die Bühne deutscher Sprache heute hat.

Saisonschluß / von Fritz Jacobsohn

Das Ende dieser Opernsaison bedeutet auch das Ende der Direktion Moris in der Kurfürsten-Oper. Maximilian Moris hat uns den Abschied von ihm nicht eben schwer gemacht. Wäre seine Direktionsführung an seinen letzten Novitäten — 'Traumbilder' und 'Taglioni' von Erif Meher-Helmund — zu messen, so brauchte man ihm keine Träne nachzuweinen. Aber so sahen seine übrigen Leistungen denn doch nicht aus. Trotz seinen vielen Fehlgriffen, seinen gehäuften Unflugheiten und seinem sträflichen Optimismus bleibt seine Begabung als Regisseur unzweifelhaft. Wenn Moris sich erst von seinem Schreck über dieses jähe Ende erholt haben wird, wird er hoffentlich bescheidener geworden sein. Er wird nach seinen Erfahrungen unschwer auf direktoriale Würden verzichten. Sein Platz ist innerhalb eines festgefügtten Ensembles. Da braucht er keine Sänger zu engagieren und keine Novitäten anzunehmen. Daß er von beiden Dingen wenig versteht, hat er zur Genüge bewiesen. Das hätte er aber vielleicht sogar noch gelernt, wenn er das Wichtigste im berliner Theaterleben verstanden hätte: nämlich die ortsüblichen Wege der Kapitalbeschaffung zu gehen. Dieses Manko hat ihn nun zu Fall gebracht.

Gewiß ist es zu bedauern, daß ein Institut, dessen künstlerische Absichten anständig waren, schon nach einer halben Saison der Operette weichen mußte. Denn was bedeutet selbst eine ganze erste Saison für ein so verzwicktes Unternehmen, wie eine Privat-Oper in Berlin es ist? Andererseits steht fest, daß es mehr Sinn hat, gute Operetten als schlechte Opern zu spielen. Und daß der neue Herr der Kurfürsten-Oper, Victor Palsi, in dem anmutiger und anheimelnder auszustattenden Hause Operetten zum mindesten gut spielen wird, das zu prophezeien, fällt gerade jetzt nicht sonderlich schwer. Noch kurz vor Toresschluß hat sich Palsi mit Claude Terrasse's 'Kongreß von Sevilla' einen durchaus begründeten Erfolg geholt und damit viele Unterlassungssünden wett gemacht. Warum er, der dieses Werk schon vor Jahren angenommen hatte, es nicht schon früher aufgeführt, warum er diese ganze letzte Saison, mit dem Schlager in der Tasche, das Publikum mit Gilbert, Lehár und Jacobi aus seinem Theater vertrieben hat: das ist sein Geheimnis. Oder verdanken wir den Genuß dieser echt pariserischen Cochonnerie Glaserapp's endlich erweichter Sittenstrenge, die wenigstens dem abgehenden Direktor das Geschäft nicht verderben wollte?

Wie dem auch sei: Palsi hat seit dem 'Blaubart' zum ersten Mal wieder gezeigt, was er kann. Ohne fremde Hilfe, ohne Reinhardt, Fried, Wien, Budapest und London. Ueber den rein musikalischen Wert des Werkes denke ich nicht so enthusiastisch wie die Beurteiler,

die hier Offenbachs Geist auferstehen sehen wollen. In diesem „Kongreß von Sevilla“ frappiert vor allem der Kontrast zu den unsren Ohren leider so vertraut gewordenen prozigen und dabei ganz charakterlosen Arbeiten der neuwienner Operetten-Matadore. Es ist die französische Grazie, der leichte Wurf, die reizvolle Instrumentation, was besticht. Und daß an die Stelle der Sentimentalität die Parodie, und eine sehr geistreiche, getreten ist, zeigt, daß Terrasse den Sinn der Operette nicht mißversteht. Der scheinbar unabsichtliche und doch wohlüberlegte Zug satirischer Frivolität gibt dieser Musik den Charakter. Die einzelnen Nummern lassen die Arbeit nicht verspüren, und selbst die solide durchgeführte Ouvertüre will nicht in ehrfürchtigem Schweigen angehört werden. Sie ruft nicht: „Aufgepaßt!“, sondern spielt bescheiden die Rolle eines Portiers vor einem Vergnügungstokal. Und doch ist sie das beste Stück der Partitur.

Wie in der Musik die leichtgeflügelte Chanson den Sieg über das dickflüssige Walzerduett-Schema der Neuwienner davonträgt, so im Text der Dialog über die „Idee“. Die Fiers und Caillavet beweisen hier mit ungezügelter Frechheit, daß die Bote nicht verlegt, wenn sie amüßant vorgetragen wird. Wie anständig ist diese einzige „Unanständigkeit“ gegen die Verlogenheiten der wiener Textfabrikanten! Gesegnet sei der lose Geist Seinebabels, der aus diesem Schwank selbst in den gepfeffertsten Situationen hervorsprüht! Daß aus diesen französischen Gewagtheiten keine plumpen Geschmacklosigkeiten wurden, ist ein Verdienst des Neuen Operettentheaters. Der Regisseur Palsi fand einen flotten, karikaturistischen Stil und stellte auf die schmutz aussehende Bühne ein Ensemble, das vortrefflich aufeinander eingespielt war. Die relativ Jüngste im Bunde, Else Voetischer, verstand es, sich so niedlich zu machen, daß das stimmliche Manko aufgewogen wurde. Bei Wilma Conti wollte das nicht glücken. Aber Polbi Augustin als aufgetakelte Spinatwachtel mit dem liebebedürftigen Jungferner Herzen war eine Prachtfigur. Bachmann erinnerte sich und uns daran, daß er zur Gesangkunst von der Schauspielkunst her gekommen ist, und erfüllte den Monsieur de la Palisse mit seiner ganzen Liebenswürdigkeit, der diesmal der weanerische Jargon ruhig hätte fehlen dürfen. Pfann glänzte, wie immer, als Sänger, und das Trifolium Sachs, Paulmüller und Paulig mußte auf dem Film festgehalten werden, als Lachmedizin für Hypochonder.

Den Saisonschluß in der königlichen Oper bildet seit einigen Jahren die zykliche Veranstaltung von Wagner-Aufführungen. Auch in diesem Jahr war ein Wagner-Zyklus geplant, und mit ihm sollte die seit langem versprochene Neu-Inszenierung des „Rings“ Tatsache werden. Durch den Abgang Mucks wurde diese Absicht vereitelt. Dabei wäre noch Zeit genug zur Verwirklichung des Plans gewesen. Als Ersatz wird uns nun ein Collegium musicum gelesen, das be-

deutend interessanter ist. Durch einen ‚Zyklus heiterer Opern‘ soll die Entwicklung der deutschen komischen Oper von ihren Anfängen bis zum ‚Rosenkavalier‘ gezeigt werden. Der Beginn wurde mit Glucks ‚Maienkönigin‘ und Dittersdorfs ‚Doktor und Apotheker‘ gemacht, zwei Ausgrabungen, die wenig mehr als literarische Reize hatten. Dittersdorfs Werk wirkte frischer als Glucks Schäferspiel und hat schon eine ausgesprochene Physiognomie. Auf eine genügsame Weise sich zu vergnügen; Personen aus dem gemeinen Leben vorzuführen; lebhafteste Intrigen zu spinnen und allgemein faßlichen Gesang zu schreiben: diese Eigenschaften brachten Dittersdorf, nach Goethe, seine großen Erfolge als Singspielkomponist am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Heute respektieren wir aus dieser Zeit nur Mozarts strahlendes Genie, ohne allerdings die Freude der Zeitgenossen an Dittersdorfs Kunst zu verurteilen. Das Ganze ist in eine Atmosphäre bourgeoisen Gemüts fräftig hineingestellt. Ich höre aus diesen Stücken und Situationen das harmlos-fröhliche Richern haubentragender Jungfräuleins und sehe das befriedigte Wackeln bezopfter Perücken. Eine verräucherte, bestaubte Gouache aus Urbäterzeit im fleckigen Goldrahmen.

Die Frage, ob unser Opernhaus jetzt ein wirkliches Lustspiel-Ensemble hat, wird sich erst am Schluß des Zyklus beantworten lassen. Von neueren Kräften zeigten Frau Boehm von Endert und von Scheele-Müller sehr viel Anmut der Jugend und trefflichere Verbbtheit des Alters. Karl Mangs Qualitäten als Baß-Buffo sind noch nicht zur Geltung gekommen, tragen noch den Stempel einer gewissen Unsicherheit. Einen bedeutend besseren Eindruck hinterließ die Neueinstudierung des ‚Wildschütz‘. Da war Tempo, Wirbel, Lustigkeit und Anmut. Blechs Verdienst ist es, daß der Lustspielgeist der Partitur zur Geltung kam. Für den Baculus hatte man sich infolge der Absage des Weimarerers Schulz Herrn Bartram aus Cassel kommen lassen, einen routinierten Sänger, der in der Erscheinung wohl der Schulmeister Vorhings sein könnte, aber ohne jeden echten Humor war. Bronsgeest als Graf stach bedenklich von dem noch erstaunlich frischen und eleganten Philipp ab, und der hofsentlich nicht scheidende Lieban sächselte sich natürlich mehrere Extrasalben ein. Den Hauptgewinn des Abends brachten die Leistungen der Damen. Die Hempel mit ihrer sieghaften Stimme und ihrem munteren Spiel traf vorzüglich den Stil des feineren Lustspiels; das überraschend vielseitige Fräulein Dux störte ihre reizende Soubrettenleistung im Anfang durch Ueberakzentuierung; und Frau von Scheele-Müller war eine sehr komische Gräfin. Der ganzen Aufführung merkte man die Regie Droschers an, die diesmal nicht nur fleißig, sondern in Einzelheiten sogar recht witzig, in der Totalität durchaus stilvoll war.

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

7. Sophokles: Antigone

Die ‚Antigone‘ ist wohl das am meisten besprochene und bewunderte Drama des Altertums. Aber gerade darum hat man unendlich viel ‚Modernes‘ in die Dichtung hineingelesen, das sich nun wie eine Kostschicht der Konvention dem Original angelegt hat, so daß es nicht ganz leicht ist, klar zu erkennen, was eigentlich Sophokles gedichtet hat. Man redet von dem Gegensatz zwischen göttlichem und menschlichem Recht, dem Aufeinanderprallen von Staat und Familie, oder gar von Politik und Religion. Mir scheint, daß man an moderne Ideen anklingende Nebenmotive aufbauscht und so einen Konflikt konstruiert, der jedem antiken Gefühl fremd sein muß. Ich unternehme das Wagnis, gegen die Flut der üblichen Philologendeutungen eine wesentlich andre Auffassung auszusprechen.

Ich glaube, die Handlung ist folgende. Kreon, der neue König von Theben, will seine Regierungstätigkeit mit einem recht schneidigen Erlass beginnen. Polyneikes, der als Feind der Stadt gefallen ist, soll unbeerdigt liegen bleiben, schmachvoll den Tieren preisgegeben. Denn die Bösen muß man im Staate exemplarisch bestrafen, meint Kreon. Diese Verfügung ist nun aber durchaus borniert-kurzfristig: einer persönlichen gehässigen Rachsucht gegen Polyneikes zuliebe verletzt der König die Staatsgötter und damit selbstverständlich auch das Staatswohl. Am Schluß tritt das elementar hervor: Stücke der verpestenden Leiche haben Vögel auf alle Altäre geschleppt, die ganze Stadt ist besudelt. „Frevel ist es unter allen Umständen, einen Toten den unteren Göttern zu entziehen, denen er gehört“, sagt Teiresias. Der töricht kleinliche Erlass des Kreon, gleichmäßig den Staat und die Götter verlegend (denn Staat und Götter sind in der Antike identisch), ist also von Anfang an eine Schuld und muß sich rächen. Jeder im Volke empfindet das auch; „überall murren sie“, heißt es. Aber die Leute haben Angst vor der Hand des Herrschers. Ein einziger Mensch wagt es, dem Gebot tapfer entgegenzutreten: das ist Antigone. Sie versucht, ihren Bruder Polyneikes trotz alledem zu bestatten. Getrieben wird sie dazu einfach durch die Sitte, die alle fühlen; aber nur dies Mädchen hat den Mut zum Handeln. Sie klammert sich dabei an den Spruch: man soll den Göttern, den ewigen, mehr gehorchen als einem Menschen; wenn ein Mensch die ewigen Gesetze verletzt, so soll man ihm widerstehen. Von einem Widerstreit zweier irgendwie gleichwertiger Faktoren (Familie und Staat, Menschenrecht und Götterrecht) ist gar keine Rede. Jetzt begeht Kreon eine zweite Schuld: er läßt Antigone in eine Grabkammer einsperren. Nach des Teiresias Erklärung ist das genau ein Kontraftfrevel zu der Nichtbestattung des Polyneikes.

Damals entzog er den „unteren“ Göttern, was ihnen gehörte; jetzt nimmt er den „oberen“ Göttern ihr Eigentum: ein lebendiger Mensch darf nicht in ein sonnenloses Grab gebannt werden. Und sofort rächt sich auch dieser Frevel, indem Antigone ihren Bräutigam Haimon nach sich zieht: die Liebenden töten sich. So schlägt die Menschen-Vergewaltigung des Kreon in seine eigene Familie zurück. Und Haimons Mutter verübt nun auch noch Selbstmord. Kreon bricht völlig zusammen.

Das Problem ist also: Ein König, dessen Pflicht die Wahrung der allgemeinen Staats- und Religionsinteressen ist, läßt sich dazu verleiten, seinem Haß gegen Einzelpersonen nachzugeben und verletzt dadurch die allgemeinen Interessen; und das führt natürlich zu schlimmem Ende.

Kreon ist durchaus der Held des Dramas, und vorzüglich ist sein Charakter entwickelt: der selbstbewußte Dünkel des eben ans Ruder gelangten Herrn, der alles am besten weiß und, als er die Verkehrtheit seines Tuns zu ahnen beginnt, daran nur um so eigensinniger festhält und sich verrennt aus „Schneidigkeit“. Dem Sohne gegenüber ist er von pädagogischem Vater-Größenwahn. Ueberhaupt glaubt er, man könne alles „vernünftig“ dirigieren, auch die Liebe; er ist der ganz instinktlose Mensch. Wie jeder Schwächling bemüht er sich krampfhaft, keine „Schwächen“ zu zeigen. („Ein Weib soll über mich nicht triumphieren!“) So packt denn seinen Sohn der Ekel vor solchem Vater: in der Todesstunde jagt er ihn mit dem Schwerte von sich.

Antigone vertritt nicht ein eigenes Prinzip (das kann das Weib nie); sie treibt im Strome der Sitte, aber hat die Tapferkeit der Tat, während die andern heimlich schimpfend sich ducken. Um so ergreifender ist es, daß die andern (der Chor!), als Antigone für ihre Tat gestraft werden soll, feige von ihr abrücken und gar sagen, sie sei doch zu radikal gewesen: das Mädchen fühlt sich völlig vereinsamt.

Ich denke, so fügt sich alles sehr klar ineinander. Das Stück sollte Kreon heißen und ist ein Königsdrama. Erst der moderne Leser hat sich in die Figur der Antigone verliebt und ihr etwas von einer christlichen Märtyrerin eingeimpft. Aber Sophokles ist nicht für Heiligenscheine zu haben und gerade die Heldentat der Antigone hat er psychologisch erklärbarer gemacht aus resignierter Lebensschwäche heraus. Sie hat als des Oedipus Tochter so viel Leid gesehen und erlebt, daß sie müde ist und denkt: Einmal sterbe ich ja doch — ob etwas früher oder später, ist wohl gleich. Dazu kommt ein fast bis zur Eitelkeit gesteigertes Sich-Festhalten an dem Gefühl: Welch große Tat sie jetzt den Göttern zuliebe tut, das bringt ihr Ruhm ohnegleichen auf Erden und allgemeine Anerkennung im Jenseits! Und schließlich macht sie dann noch jene für unsre Heldenvorstellung so

höchst anstößige Anmerkung zu ihrer Tat: für Mann und Kind hätte sie das nie getan, die könne man ja immer wieder neu bekommen; ein Bruder aber sei nach dem Tode der Eltern völlig unerseßlich, darum sei dem gegenüber auch ein einzigartiges Benehmen am Platze. Sehr starke äußere Antriebe treffen zusammen mit innerer Mattigkeit. So vorsichtig motiviert Sophokles das Heldentum des Weibes. Er war sicherlich kein ‚Idealist‘.

Frau Cardinal / von Ulrich Steindorff

Eine dreilaktige Komödie, die im Verlag und Bühnenvertrieb von Erich Kell erscheint, und von der hier die Schlussszene des zweiten Aktes folgt.

Personen:

Herzogin Nicola von Lothringen, Gemahlin Herzog Karls des Vierten
Prinzessin Claudia von Lothringen, ihre Schwester
Cardinal Franz von Lothringen, Herzog von Baudémont, ihr Vetter
Aebtissin Catharina, ihre Tante
Marschall De la Force, der vierundsiebzigjährige Kommandant der
französischen Truppen
Peter Pierre, Franzens Page
Suzanne, Claudiens Zofe

*

Die Handlung begibt sich an den beiden letzten Märztagen und am ersten April des Jahres 1634 zu Nancy.

Frankreich umarmt das deutsche Grenzland mit seinen Truppen und will es dauernd an sich ziehen. Ehebande zwischen dem lothringischen Hause und dem pariser Hofe sollen das Land dauernd an Frankreich fesseln. Zwei Erben hat nun die lothringische Krone (ob auch die Ehe Herzog Karls des Vierten mit seiner Cousine Nicola ohne Erben ist): seinen Bruder und ihre Schwester; Franz und Claudia. Wenn diese beiden einzigen Erben des Staates rasch, ehe Frankreich zuschnürt, sich einander vermählen, dann ist die Unabhängigkeit Lothringens gesichert. Und Franz liebt Claudia. Und sie liebt ihn, bis diese Staatsraison von ihr die Ehe fordert. Ihr Herz stemmt sich gegen den Zwang, aber ihre Vernunft beugt sich dem Geleitz der Politik. In die Zeremonien der Trauung hat sie gewilligt, doch die Gemeinschaft der Ehe weigert sie dem Gatten. Einzig aus Liebe will sie gefreit sein, freiwillig. Froh, den Pflichten der Hochzeitsnacht entrinnen zu können, kleidet sie sich in einen Pagenanzug, den ihr Franzens Page Pierre geschneidert hat. Das Fest des ersten April, an dem von altersher in Nancy Maskenfeste herrscht, will sie in jungfräulichem Uebermut genießen. Sie ahnt nicht, daß Gatte, Schwester und Tante ihre Verkleidung begünstigen, um eine Flucht unter dem Schutze des Maskentages zu ermöglichen. Ahnungslos läßt sich der ‚Page‘ Claudia von der Tante Aebtissin belehren, wie man sich als Mann zu benehmen hat, und völlig überrascht erfährt sie vom Gatten den wahren Sinn der Verkleidung. Während sie noch widerspenstig dem Fluchtplane troht, ehe sie ihrer Lage ganz inne wird, meldet man den Besuch des greisen Marschalls De la Force. Seine Furcht, daß in den Intimitäten der am Morgen geschlossenen Ehe bereits jetzt vor Nacht antifranzösische Erbschaftspolitik praktische Wirkung gewonnen haben, beherrscht die folgende Szene.

Zweiter Akt

Prinzessin Claudiens Zimmer. Man sieht durch die Balkontür und durch das Fenster in das Geäst der Parkbäume. In der linken Wand eine Tür auf den Gang hinaus. Neben der Tür ein massiger, eichener Kleiderschrank mit Flügeltüren. An der rechten Wand quer ins Zimmer Claudiens Bett mit Betthimmel. Tisch, Stühle, Sessel und so weiter. Ueber einen Sessel geworfen ein Staatskleid.

(General de la Force erscheint in der Tür. Man sieht Soldaten im Gang. Im Zimmer Verwirrung)

Claudia (läßt den Leuchter fallen): Und ich bin in Hosen!

Franz (in der Bestürzung, ohrfeigt sie):

Wenn Hoheit schläft, heißt's in Acht genommen,

Du Aff', du Wicht — Geh, Clau —, geh, Claus!

Du sagst mir kein Wort, sonst werf ich dich raus!

Nicola (entsetzt): Was hast du geton!

Franz:

Soll ich ihn nicht strafen,

Den windigen Tropf? Ihr wißt, Claudia will schlafen!

(De la Force mit einem Fackelträger ins Zimmer. Claudia in einer Ecke)

Franz (zu ihm): Mein Herr, Ihr kommt jetzt sehr ungelegen.

Force (weder ihn erkennend, noch verstehend):

Was meint er? Was will er? Ihr sagtet: zugegen?

Das freut mich!

Franz:

Sprecht leiser!

Force:

Sprecht lauter, ich bitte.

Was beliebt dem Herrn, wenn ich fragen darf?

Ich bin zwar noch jung. Seht, kein graues Haar

Auf dem Kopf.

Franz:

Ich seh'.

Force:

Doch seit einem Jahr

Ist mein Gehör nicht mehr ganz so scharf

Wie einst. Ich bitte, sprecht deutlich und laut.

Franz: Wenns beliebt — —

Force: (barsch):

Was es gibt? Von einem Ritte

Komm ich aus Lunéville — fünfzehn Meilen

In dreieinhalb Stunden —

Franz:

Das heißt man eilen.

Force: Jetzt eben zurück; da hör' ich die Kunde,

Daß, während ich fort war, zur Mittagsstunde,

Man hier im Schloß unerwartet getraut

Mit Cardinal Franz die Prinzess von Lothringen. —

Der fürstlichen Frau meinen Glückwunsch zu bringen,

Mein Herr, bin ich hier. — Wollt Ihr, welcher Weise
Ich jetzt erst komme, ihr melden.

Franz: Sprecht leise!

Force: Herr Junker!

Franz: Ihr sprecht, mein Herr General,
Mit dem Fürsten Franz, Prinzess Claudiens Gemahl!

Force (ihn lorgnettierend): Eminenz, vergebt! Noch kein graues Haar
Trag ich auf dem Kopf. Allein meine Augen
Sind, obwohl ich noch jung, nicht immer ganz klar
Und wollen bei Abend gar nicht mehr taugen.

Franz: Das tut mir leid! (Aufatmend) Soll ich lauter sprechen?

Force: O nein, ich verstehe! — Euch hier zu finden,
Hatt' ich kaum gehofft zu so früher Stunde.
Man pflegt nach geschlossenem Ehebunde
Doch sonst hierzuland bis zur Nachtzeit zu zechen?

Franz: Das ist so Brauch, General, bei Gefinden,
Doch nicht — —

Force: Ich verstehe. — Eminenz geruhn,
Meiner Wenigkeit Gruß und Anwesenheit
Der hohen Gemahlin kund zu tun?

Franz (bedauernd. Claudia noch mehr in die Ecke):
Ihre Hoheit schlafen.

Force (erschrocken): Zu dieser Zeit?

Franz: Die Prinzessin schläft zu dieser Zeit immer.

Force: Ihr sagtet?

Franz: Immer!

Force (immer ängstlicher): Verzeiht, wenn ich frage.
Sie schläft nicht nur am Hochzeitstage?

Franz: O nein!

Force: Eminenz sind schon lang hier im Zimmer?

Catharina: Er kam vor Euch.

Force: Ich dank Euch, Madame!

Ihr seid so gütig, mir Antwort zu geben:

Und als Eminenz hier ins Zimmer kam,

Schließ Hoheit da auch schon?

Catharina (tritt ins Licht): Er kam jetzt eben.

Force (erleichtert): Ihr seids, Frau Lebtfissin!

Catharina:

Mein Lieber!

Force (ihr die Hand küssend):

Ihr seids?

Madame also waren im Zimmer zugegen?

Ihr saht die Frau Nichte ins Bett sich legen?

Catharina: Ich sah!

Force (händereibend): Das ist gut! — Sie schlief bereits,
Als der Gatte kam! — (Kopfschüttelnd) Die Prinzessin liebt heiß. —

Catharina: Was der Herr General doch alles weiß!

Force: Und dennoch ist noch nichts geschehen,
Was sonst geschieht in jungen Ehen? (Verlegen)
Ich meine, man hat sich noch gar nicht — geküßt?
Es geschah noch nichts? Der Gatte bemühte
Sich gar nicht, — ich meine, — Ihr wißt,
Wie ein Junggeselle den Hochzeitstag schildert.

Catharina: Noch nichts, mein Bester!

Force (schmunzelnd): Das freut mich sehr!

Franz (dem die Geduld reißt): Herr Marschall, wenn Ihr die
Stimme nicht mildert,

Dann wedt Ihr sie auf!

Force: Was Gott verhüte!

Eminenz, ich möchte — —

Franz: Ihr werdet sie weden!

Force: Eminenz, ich möchte Euch nicht erschrecken,
Ich muß Euch aber leider entdecken,
Was — —

Franz: Marschall, sprecht leise!

Force: Mich sehr bedrückt.

Franz: Ich rate Euch gern, wenn Ihr mich beglückt
Mit Eurem Vertrauen.

Force (macht eine ablehnende Handbewegung): Was heute geschehen,
Hat der König von Frankreich vorausgesehen.
Er hat mich durch einen Kurier beordert,
Und beim Verlust seiner Gnade aufgefordert, —
— Eminenz, ich kann die Botschaft nicht lindern, —

Franz: Verflucht! (Laut) Was ist?

Force: Ich sollte verhindern
Mit allen Mitteln, daß Ihr Euch vermählt
Mit Eurer Cousine.

Franz (lachend): Marschall, Euch quält,
Was geschehn ist, eh' man die Ordre gebracht?
Glaubt Ihr, daß man dafür verantwortlich macht
General de la Force? — C'est force majeure!

Force: Euer Hoheit scherzt. Allein ich ersehe
Aus diesem Befehl: nicht das, was geschah,
Will der König von Frankreich unterbinden. —
Ich muß, Eminenz, ein Mittel finden,
Zu verhindern das, was in Eurer Ehe
Noch nicht geschehn, wie ich eben hör'
Und zu meiner größten Freude ersah.
Die Ehe, Hoheit, an sich ist entbehrlich,
Nur ihre Folgen sind Frankreich gefährlich.

Daß, Eminenz, mußt' ich Euch bekennen! — —
Ich muß Euch von Eurer Gattin trennen,
Da andre Mittel nicht genügen.
Ich bitte Euch, meinem Befehl sich zu fügen. —
Ich bedaure die Lage der Dinge unendlich.
Für mich ist sie leider unabweislich.
Ich muß Euch Angelegenheiten machen.
Doch bitt' ich — —

Franz: Jetzt gleich?

Force: Es ist besser zur Zeit,

Da Hoheit noch schlafen!

Franz (mit einem Blick auf die Wache): Ich bin bereit!

Force: Die Thür hier laß ich des Nachts bewachen,
Die Eure bei Tage!

Claudia: Hilf Gott!

Franz (gehend): Hör' Claus, wenn Claudia erwacht,
Dann wünsch deiner Herrin von mir Gute Nacht!

(Force verläßt nach ihm das Zimmer)

Claudia: Er geht, weiß Gott! Er geht ohne Klagen!

Catharina: Ach, Claudia, Claudia, er mußte gehen!

Nicola: Er konnte nicht anders!

Claudia (siegessbewußt): Und Euer Planen,
Was wird aus dem?

Catharina: Wir sind geschlagen!

Nicola: Konnten wir diese Wendung ahnen?

Catharina: Und nun?

Nicola: Ich weiß nicht!

Claudia (wie vorher): Ihr seid doch so klug!

Ich kann die Bestürzung gar nicht verstehen!

Nicola: De la Force schlug uns, wie Franz dich schlug!
Verstehst du sie nun?

Claudia: Mich daran zu mahnen,

Ist weder politisch im allgemeinen,

Noch will es mir gut für Lothringen scheinen!

Nicola: Vergib deinem Gatten. — Der Schlag war eben —

Catharina: Der Schlag war, genau wie des Marschalls Tat, —

Claudia: Die mich endlich befreit von dem Herrgott Staat!

Catharina: Ein Streich in der Not!

Claudia (während es klopft): Ich hab ihn vergeben!
Herein!

Pierre (tritt hastig ein): Euer Gnaden, der Herr Cardinal:

Fürst Franz zu sagen wäre gescheiter,

Denn ihm blieb vom Cardinal nichts weiter

Als ein abgetragener Ordenskittel — —

Die Wache (tritt vor): Man hat mir befohlen,
 Was Hoheit auch brauche, selber zu holen!

Claudia (schlägt die Thür zu): Gefangen! — Versuche du es,
 Suzanne!

Und sieh den Gardisten recht freundlich an!
 Vielleicht gelingt es! (Suzanne öffnet die Thür)

Die Wache (tritt vor): Man hat mir befohlen,
 Was Hoheit auch brauche, solle ich holen!
 Nachdem die beiden Damen gegangen,
 Solle niemand mehr das Zimmer verlassen,
 Sei's Mann oder Weib!

Suzanne (schlägt die Thür zu): Wir sind gefangen!

Pierre: Das wird meinem Herrn recht wenig passen.
 Er hat den Peter gar nicht ermächtigt,
 Daß er bei seiner Gattin nächtigt!

Claudia: Nein, Peter, nein! So wird es nicht werden!
 Es gibt doch noch meinen Willen auf Erden!
 Ich will heut Nacht nicht hier oben bleiben,
 Und müßte ich mich dem Teufel verschreiben!
 Das ist ja doch jetzt noch viel, viel schlimmer,
 Als wäre mein Gatte bei mir im Zimmer!
 Man zwingt in meiner Hochzeitsnacht
 Den Gatten einfach vor mir zur Flucht?
 Als wär' ich 'ne Hexe, 'ne böse Sieben!
 Und fragt überhaupt nicht, ob wir uns lieben?!
 Hat man das je erlebt?!

Pierre: Bei der Entenzucht!
 Bei den Gänsen! Bei allem Federvieh!
 Man paßt auf den Erpel, man paßt auf die Enten!
 Man stößt sie zusammen, wenn sie sich trennten;
 Und sind sie zusammen, dann trennt man sie!

Claudia: Man hat es mit mir jetzt zu weit getrieben!
 Er ist kein Erpel und ich keine Ente!
 Und wenn ich das ganze Schloß niederbrennte,
 Ich muß zu ihm! Es muß gelingen!
 Ich lasse mich nicht zur Jungfer zwingen.
 Ich will meinen Gatten, wie mir's gefällt, lieben! — —
 (Plötzlich) Jetzt hab' ich's!

Suzanne: Madame!

Claudia: Suzanne, das Kleid!
 Ich laß meinen Gatten nicht von mir heßen!
 Das Kleid!

Suzanne: Dieß Kleid? (Nimmt das Kleid vom Sessel und reicht
 es ihr)

Claudia (es zerreißend): Ich reiß es in Fehen!
 Suzanne: Ihr wolltets von allen am wenigsten missen!
 Claudia: Das war einmal! Jetzt wird es zerrissen!
 Pierre: Was tut Ihr?
 Claudia: Ich flechte den Jungfernfranz!
 Pierre: Für den ersten April?
 Claudia: Ihr werdet es sehen!
 Ich geh' jetzt! (Dem Balkon zu)
 Suzanne: Wohin?
 Claudia: Zu Cardinal Franz!
 Was ich einmal will, das muß geschehen!
 Pierre (ungläubig): Ihr wollt in sein Zimmer?
 Claudia (sicher): Es muß mir glücken!
 Ich will!
 Pierre: Unmöglich! Die Wache! Bedenkt!
 Claudia: Ein Sprung hinab! Ein Zug hinauf!
 Ich werfe das Kleid um den Gitterknau
 An seinem Balkon! Gewagt ist gelungen!
 Das Kleid hält fest, sobald es fest hängt!
 Ich hab' mich zu Hherm schon aufgeschwungen!
 Ich laß meine Liebe vom Staat nicht erdrücken!
 Und fragt man nach mir, bei Gottes Strafe:
 Dann sagt Ihr höflichst, daß Hoheit schlafe!
 Ich komme wieder, eh's Morgen wird!
 Lebt wohl! (Auf den Balkon hinaus)
 Suzanne (schreit auf): Madame!
 Claudia (von draußen): Seid ruhig!
 (Sie schlingt das Kleid um den Balkongitterknopf und klettert über)
 Pierre (nach einer kleinen Pause): Mir schwirrt
 Der Kopf!
 Suzanne (schmollend): Herr Junker?
 Pierre (liebugelnd): Ich hr', Fräulein Jose!
 Suzanne (nedenb): Herr Junker, wißt Ihr das Neuste am Hofe?
 Pierre: Das Neuste am Hofe begibt sich eben,
 Und Allerneuestes wird sich begeben!
 Suzanne: Das wäre?
 Pierre (winkt): Komm, ich sag' dir's ins Ohr!
 Suzanne: Sag' es doch laut, wir sind ja allein!
 Pierre: Es ist des Liedes letzte Strophe.
 Suzanne: Wie fängt sie an?
 Pierre: Mit „Jngferlein“!
 Suzanne: Und endet? — — Sags doch!
 Pierre: „Im Bett“, Frau Jose! —

Vorhang

Der Protestbund / von Max Marx

„Der Protestbund gegen Hermann Nissen ist eine sehr eigenartige und im Vereinswesen wohl noch nicht dagewesene Erscheinung.“ Berliner Tageblatt

Deutschen Schauspielern war es vorbehalten, diese ‚Erscheinung‘ dem erstaunten Publikum als Frühjahrspremiere vorzuführen. Sehr richtig bemerkt Herr Fritz Engel, daß die Wirkung dieser Aktion abzuwarten sein wird. Als Theaterkritiker weiß er, wie die berliner Frühjahrsnovitäten beschaffen sind, und wird sich auch in diesem Falle sagen, daß das merkwürdige ‚Stück‘, welches sich hier sieben Autoren (ein Mädchen und sechs Mann) geleistet haben, nicht lange auf dem Spielplan bleiben dürfte. Unter Führung der Protes-Tante Tilla Durieux — von der man bisher weder außerhalb noch in der Genossenschaft gewußt hat, daß sie sich für deren Angelegenheiten auch nur im geringsten interessiert, und die das Präsidentenstürzen als eine Art Fußballsport zu betreiben scheint — haben sechs politische Kinder einen Schritt unternommen, der sie ihrem Ziel nicht nähern, sondern davon entfernen dürfte. Jetzt erst wird der eigentliche Kampf der Genossenschaft um ihren Präsidenten in der schärfsten Form einsetzen. Schon kommt die Nachricht von einer Rundgebung der wiener Schauspieler zugunsten Nissens; aber wie Rabieschen werden die Nissen-Bündlein bald auch aus der reichsdeutschen Erde wachsen, und der Hader wird kein Ende nehmen.

Selbst angenommen, der neu gegründete Bund hätte mit all seinen wichtigen Anklagen recht. Dann frage ich immer noch: Gab es wirklich keinen andern Weg als diesen, der direkt auf die Straße führte? Daß die Bündler ihr Rundschreiben streng vertraulich und nur für Genossenschaftler in die Welt flattern ließen, entschuldigt sie nicht. Sie mußten wissen, wie schnell die Sache in die Öffentlichkeit dringen würde. Ich, zum Beispiel, hatte von dem Flugblatt keine Ahnung und erfuhr den größten Teil des Inhalts aus der B. Z. am Mittag. Da war allerdings nichts davon zu lesen, daß die Angelegenheit streng vertraulich zu behandeln und nur für die Genossenschaftler bestimmt sei. Ich bin mit den Preßgesetzen nicht vertraut, aber ich glaube, daß die B. Z. am Mittag dieses „streng vertrauliche“ Rundschreiben nicht der Öffentlichkeit unterbreiten durfte, ohne vorher die Erlaubnis der Verfasser einzuholen. Es wäre wünschenswert, wenn der Bund sich dazu äußerte.

Aber selbst wenn das Schreiben nicht in die weitesten Kreise gedrungen wäre, in Kreise, die sich ja jetzt ungefähr ein Bild von der Solidarität der deutschen Schauspieler machen können, selbst dann hätte sich der Bund ins Unrecht gesetzt. Einzig und allein die Dele-

giertenversammlung war und ist der Ort für Beschwerden und Wünsche der Genossenschaftler. Hätte mich doch der brave Erich Ziegel vorher gefragt, wie man den mißliebigen Genossenschaftspräsidenten auf bequeme Art los werden kann — ich hätte ihm ein Geheimmittelchen anvertraut von heilsamer Kraft! Man wählt einfach einen andern Präsidenten. Verstehen Sie mich, lieber Ziegel? Man wählt einen andern! Wie das gemacht wird? Auch das soll kein Geheimnis bleiben. Man gibt in der Vertreterversammlung am Wahltag seine Stimme dem Präsidentschaftskandidaten, den man für diesen Posten am geeignetsten glaubt. Wie es seinerzeit die Opposition machte! Die Majorität war mit dem Präsidium Bohl, wie Ihr mit dem Präsidium Nissen, nicht mehr zufrieden. Was tat die Majorität? Sie stürzte das alte Präsidium und setzte ein neues an seine Stelle. Es wurde ja damals etwas laut geschrien, aber schließlich stand man doch auf dem Boden des Statuts und lärmte wenigstens im eigenen Heim. Also, lieber Ziegel, hätte ich weiter gesagt: Sie und Ihre Freunde brauchen in zwei Jahren, wenn es wieder so weit ist, nur dasselbe zu tun. Anstelle des Präsidentenstürzers Nissen, der damals gegen Bohl die Anklagerede hielt, tritt meinetwegen der redegewandte Willi Loehr. Gelingt es ihm (oder irgend wem sonst), eine Majorität gegen Nissen mobil zu machen — na, dann ist ja alles gut. Einen andern Weg gibt es für Genossenschaftler nicht und darf es nicht geben!

Ist es denn aber wirklich so schlimm mit Nissen, daß er gar nicht schnell genug fliegen kann? Ich persönlich stehe dem Präsidenten kühl gegenüber. Als Mitglied des Direktoriums der Pensionsanstalt habe ich dienstlich mit ihm nichts zu tun. Ich habe seine Herrscherjaust noch nicht gefühlt und glaube, ihn objektiv zu beurteilen. Da finde ich es nun auffallend, mit welcher Flüchtigkeit Ihr Bündler an all den großen Errungenschaften des Präsidiums Nissen vorbeihuscht. Die Schauspieler machen sich offenbar gar keinen Begriff von der Arbeit, die jetzt die verschiedenen Ressorts der Genossenschaft zu bewältigen haben. Was namentlich das Rechtsschutzbureau und die Frauen, an ihrer Spitze der Präsident, arbeiten, kann nicht oft genug dankbar anerkannt werden. Der ‚Nächste‘ wird ja sehen, welche „Kinozerosshaut“ dazu gehört, dieses Amt in seiner gegenwärtigen Ausdehnung zu verwalten. Aber noch einmal: selbst angenommen, dieser Präsident hätte sich Uebergriffe zuschulden kommen lassen — die Behauptung, daß er sich zugunsten seiner eigenen Interessen über Beschlüsse der Vertreterversammlung und des Zentralaussschusses hinwegsetzt, daß er allein es ist, der durch sein brüsk autokratisches Benehmen ein gedeihliches Wirken der Genossenschaft unmöglich macht, diese Behauptung ist kühn. Sind Reichers kluge Mahnworte schon vergessen (vom ‚Missionar‘ Ridelt nicht zu reden)? Gerade Erich Ziegel war es, der in einer unsrer Winterversammlungen erklärte:

Reichers und Ridelts Worte hätten ihn überzeugt, daß der Zeitpunkt einer inneren Zersplitterung schlecht gewählt wäre. In jener Versammlung hat Ridelst klipp und klar bewiesen, daß der Präsident in die Kampfstimmung systematisch hineingetrieben worden ist (auch Reicher sprach von einem gehezten Wild). Das alles ist vergessen. Mit unerhörten Anklagen treten die Opportunisten von damals jetzt an die Öffentlichkeit. Sie behaupten, die Beweise für ihre Anschuldigungen in Händen zu haben. Leider haben sie noch keinen einzigen veröffentlicht. Aber sie werden es ja wohl bald tun, und wenn es wirklich Beweise sind, dann wird es wenige geben, die den Präsidenten mit Gewalt werden halten wollen. Die Sache über die Person zu stellen, ist, selbstverständlich, Pflicht der Genossenschaftler.

Aber bevor es zu spät ist, möchte ich für sie hierher setzen, was vor einigen Tagen in der Nationalzeitung stand: „Die nationalliberale Partei ist von Feinden und Neidern umgeben, die jede Schwäche auszunutzen trachten. Als die ersten Schwierigkeiten und Auseinandersetzungen begannen, war die Schadenfreude im Lager der Gegner groß, die sich mühten, die Gegensätze innerhalb der Partei zu vertiefen. Schon diese Erkenntnis mußte warnen. Noch mehr wird die Enttäuschung aller Widersacher rechts und links zeigen, wie gut die nationalliberale Partei tut, mit fester Entschlossenheit dem Hader in den eigenen Reihen ein Ende zu machen. Denn nur die geeinte Partei ist eine Macht, die alle scheuen und fürchten. Ist es nicht die verträgliche Gesinnung allein, dann gebeut es auch die politische Klugheit.“ Wort für Wort paßt das auf unsre Organisation. Den meisten Genossenschaftlern fehlt die politische Klugheit. Es liegt mir fern, die Protestler als Genossenschaftsfeinde hinzustellen. Ich glaube, soweit sie nicht bloß innerlich gleichgültige Mitläufer sind, an ihren guten Willen. Aber von praktischer Politik sind sie so weit entfernt wie der Mars von der Erde.

Carmen am Gardasee / von Paul Stefan

Das hätte ich mir noch vor ein paar Jahren nicht gedacht, als ich das stille Gald aufsuchte und mit einem sehr begabten Musiker aus dieser Gegend „Konzerte gab“, wie sie es dort nannten! (Wir spielten zu unserm Vergnügen, die Türen des Hotel-saals waren offen, Fremde und Eingeborene kamen hinzu und tranken roten Landwein zu Beethoven und Brahms, und in den Pausen grüßte der See zu uns herein.) Später, als ich das Städtchen besser kennen lernte, fand ich ein ganz hübsches Theatergebäude mit drei Rängen, von einer nur halb gedeckten Kuppel überwölbt. Hin und wieder zogen „Kompagnien“ ein. Die Bewohner sind ja reich und leben gut. Endlich kam ich auch zu Dpern zurecht. Es war, vor einem Jahr, Verdis

Maskenball'; gar nicht so übel, wenn auch recht provinziell. Und heuer hatte man 'Carmen' angesagt.

Am Ostermontag fing es an, ziemlich gegen Schluß der neunten Abendstunde. Als ich meinen Platz suchte, fand ich ihn in der allerersten Reihe, dem Orchester so nah und so wenig von ihm getrennt, daß ich zwei Geiger am Ausstreichen hinderte. Es gab Premierenpreise: am *ingresso*, dem Eintrittsgeld, das, abgesehen von der Gebühr für den Sitz, von jedermann erhoben wird, war nichts abzuhandeln; aber diese Gebühr selbst schien mein wohlmeinender Führer ungefähr auf die Hälfte herabgedrückt zu haben. Die Gesellschaft war, wie üblich, in Mailand zusammengestellt, der Unternehmer von der Gemeinde Sold unterstützt worden.

Was hatte er zu bieten? Ich musterte das Orchester. Vier Primgeigen, eine Bratsche, ein Cello, dessen Spieler den ganzen Abend wahre Turnübungen an seinem Instrument zu bestehen hatte. Mit den Bläsern und dem Schlagzeug hatte sich der *maestro*, der Dirigent, schon recht einschränken müssen. Immerhin, die Herrschaften machten einen Heidenpektakel. Und der *maestro* dachte nicht daran, sie zu dämpfen, hatte er doch viel zu viel mit der Bühne zu tun.

Dort war zwar aus der Versenkung ein Etwas aufgetaucht, was unserm *Souffleur* ähnlich sah und auch meiner Neugier, den Text der Oper kennen zu lernen, bereitwillig und laut im voraus entgegenkam. Aber dieses Etwas — auf dem Zettel *maestro suggeritore* genannt — gab den Sängern auch Einsätze und zeigte sich als eine Art Bühnenkapellmeister. In den Kulissen taktierte noch ein Dritter die Chöre ab. Dennoch war es nicht ganz leicht, alle diese Völker von unten zusammenzuhalten. Sie starrten gebannt auf die beiden Einsatzhelfer, jeder sang zum Kapellmeister gewendet und vermied es auf das Peinlichste, den Nebenmenschen in seiner gleichen Not etwa zu fixieren. In Liebeszenen und dramatischen Dialogen hielten sie es nicht anders. Wie durfte man da den Choristen Vorwürfe machen, die die Gleichheit aller vor dem Gesetz durch ein System einfacher Freiübungen glänzend bewiesen! Merkwürdig gut hielten sich die Dekorationen. Natürlich gab es Laub- und Himmel-Soffitten und die Bogen der Provinztheater. Aber darüber hinaus war es ganz ordentlich. Auch den Kostümen war nichts Böses nachzusagen. Sie waren tadellos wie zu Beginn eines Maskenballs und sahen keineswegs nach spanischen Straßen und Kneipen aus.

Und so wickelten sich die Szenen des Anfangs etwas mühsam, aber ohne Absonderlichkeiten ab. Doch da kamen die Lausungen zur Wachablösung. Das gab eine arge Bewegung in dem dichtgefüllten und durchaus nicht ruhigen Hause. Wer italienische Theater nicht kennt, weiß nicht, was Bewegung ist. Ich fühlte es. Aber darauf achtete keiner. Jeder kannte den kleinen Kerl, der im ersten Glied

der Schar von zehn Erzhalunken anrückte. Er trug ansonsten Brot aus, und der zweite war beim Schmied, der dritte beim Schuster in der Lehre. Wenig fehlte, so hätten die oberen Ränge das heruntergebrüllt und ihre niedliche Brut mit Namen angerufen. Den Jungs schadete es nicht. Sie exerzierten wütend und schrien, als ob sie ihre Waren loszuwerden hätten. Raum waren sie zu Ende, da raste das Publikum so lange, bis daß die brave Schar verschwand und von neuem ihren Einzug verübte.

Carmen kam. Ha! la protagonista! Nun, es gibt Leute, denen starke Frauen behagen. Siehe, diese war eine Heldin in ihrem Volke. Siegesgewiß wippte sie einher. Innerlich mochte sie anders fühlen. Man erzählte, daß sie krank sei. Genug, sie gefiel nicht, und mit einigem Recht; das fanden selbst minder träumerische Menschen, als ich einer bin. Und sie mußte einem leid tun. Keine Hand rührte sich, während sonst jeder hohe oder auch nur laute Ton mit Rennerbeifall gelohnt wurde. Ja, die üppige Gestalt wurde derart angeblasen, daß sie ihrer ganzen Standfestigkeit bedurfte, um nicht umzukippen.

Der erste Akt war vorüber. Erregt, rauchend, fuchtelnd und trinkend standen die Leute in dem kleinen, kreisrunden Foyer, teilten Lob und Tadel aus und hofften auf den Bariton.

Ich werde nicht vergessen, wie er ankam. Nämlich zuerst erschien der Unternehmer und erklärte dem ansehnlichen Publikum, daß die Primadonna erkrankt sei und um Nachsicht bitte. Die Arme saß in der Schenke auf dem Tisch und blieb sitzen, wo es immer anging. Plötzlich entstand draußen ein großer Lärm. Alles und nicht zuletzt das Publikum sprang auf und starrte auf die Tür. Eben ging die „Nummer“ zu Ende. Ein Zeichen, und sämtliche zehn Bengel stürzten mit Geheul an die Rampe und von der Rampe zurück, indes Escamillo dem letzten auf die Fersen trat. Die Wahrheit verlangt, anzuerkennen, daß er seine Sache konnte. Ja, er wand und drehte außerdem sein rotes Tuch so geschickt, daß man ihm unbedenklich einen Stier entgegengestellt hätte. Auch die übrige Menschheit im Gefolge der Schmuggler benahm sich so gut, wie es in diesen Kreisen üblich ist, und besser als an nördlichen Stadttheatern. Die Abfuhr des Offiziers und Don Josés Entschluß fand begeisterte Zustimmung, je höher hinaus, desto freudiger.

In der Pause setzten die Mitglieder der Theaterkommission wichtige Gesichter auf. An denen erkannte ich sie gleich, auch ohne, daß sie mir mein Führer zeigte. Irgend etwas ging vor. Und nach dem nächsten Akt wußte ichs. Carmen mußte weg; sie sollte abgelöst werden. Aber inzwischen war auch ich kein Unbekannter mehr. Einer von den vier Primgeigern faßte Mut und fragte mich, ob ich nicht ein Mitglied des Quartettes Secic sei, das eben im Speisesaal von Gardone sein Konzert gehabt hätte. Nein, das war ich nicht. Aber

wenigstens Geiger. Das konnte ich nicht leugnen. Nun begannen sie, sich zu entschuldigen. Es gehe noch lange nicht gut genug, und sie seien zu wenige. Ich beruhigte sie. Und fortan guckten sie mich nach jeder Passage, bei jedem Wirrwarr erwartend an, und wir lächelten einander fröhlich zu.

So verging auch der vierte und letzte Akt, und Carmen war endgültig umgebracht. Alles saß im Café, arbeitete mit den Händen in der Luft und verzehrte Süßigkeiten. Ja, man hatte beschlossen, die Vorstellung des nächsten Tages abzusagen und eine andre Sängerin kommen zu lassen, koste es was immer. Autos, ja Autos fuhren hin und her, Wagen warteten, Stunden flogen, und der Morgen kam.

Am nächsten Tag war die neue Carmen da. Die alte lag im Gasthof und nährte sich von Rizinusöl. Die Netterin hatte siebenhundert Franken für den Abend verlangt, tat es aber schließlich für hundertfünfzig. Ich muß gestehen, daß ich nun recht neugierig war. Und sie gefiel uns allen wirklich um vieles besser. Ihre Verbheit übertraf jede Erwartung. Tier, aber nicht Teufel. Ich dachte an eine Aufführung in Neapel mit einer sinnlich-dämonischen Carmen, dachte an die Bellincioni, an unsre deutsche Marie Gutheil-Schoder. Und verließ das Haus.

Abendgang der Mädchen / von F. Schreyer

Gehn die Mädchen still in den Abend hinein,
Und alles will lauschende Nähe
Und Andacht und Friede sein.

Die Mädchen gehen wortlos und schüchtern,
Und es ist, als atme und spähe
Der Abend aus ihren bleichen Gesichtern,
Als zögen sie stumm und trügen
Den Abend hinein in rauschenden Krügen,
Als falle gelöst und dunkelfarben
Aus ihren wehenden Kleiderfalten
Etwas wie schwere, wallende Garben,
Und können es weder binden noch halten.

Die Mädchen blicken still und verlegen.
Rings ist es Abend auf allen Wegen.

Rino / von Robert Walser

Graf und Gräfin sitzen beim Frühstück. In der Tür erscheint der Diener und überreicht seiner gnädigen Herrschaft einen anscheinend gewichtigen Brief, den der Graf erbricht und liest.

Inhalt des Briefes: „Sehr geehrter, oder, wenn Sie lieber wollen, hochwohlgeborener, nicht genug zu rühmender, guter Herr, hören Sie, Ihnen ist eine Erbschaft zugefallen von rund zweimalhunderttausend Mark. Staunen Sie und seien Sie glücklich. Sie können das Geld persönlich, sobald es Ihnen beliebt, in Empfang nehmen.“

Der Graf setzt seine Frau von dem Glück, das ihm in den Schoß gefallen ist, in Kenntnis, und die Gräfin, die einige Ähnlichkeit mit einer Kellnerin hat, umarmt den höchst unwahrscheinlichen Grafen. Die beiden Leute begeben sich weg, lassen aber den Brief auf dem Tisch liegen. Der Kammerdiener kommt und liest, unter einem teuflischen Mienenspiel, den Brief. Er weiß, was er zu tun hat, der Schurke.

„Bier, wurstbelegte Brötchen, Schokolade, Salzstangen, Apfelsinen gefällig, meine Herrschaften!“ ruft jetzt in der Zwischenpause der Kellner.

Der Graf und der Kammerdiener, das ungetreue Scheusal, als welches er sich nach und nach entwickelt, haben sich aufs Meerschiff begeben, und jetzt sind sie in der Kajüte. Der Diener zieht seinem Herrn die Stiefel aus, und letzterer legt sich schlafen. Wie unvorsichtig das ist, soll sich alsbald zeigen, denn nun entpuppt sich der Schurke, und ein mörderischer Kammerdiener gießt seinem Gebieter eine sinnberaubende Flüssigkeit in den Mund, den er gewaltjam aufreißt. Im Nu sind dem Herrn Hände und Füße gefesselt, und im nächsten Augenblick hat der Räuber den Geldbrief an sich gerissen, und der arme Herr wird in den Koffer geworfen, worauf der Deckel zugeklappt wird.

„Bier, Brause, Rußstangen, Schokolade, belegte Brötchen gefällig, meine Herrschaften“, ruft wieder das Ungeheuer von Kellner. Einige der anwesenden Vorortherrschaften genehmigen eine kleine Erfrischung.

Nun prunkt der verräterische Diener in den Anzügen des vergewaltigten Grafen, der in dem Amerikakoffer schmachtet. Dämonisch sieht er aus, der unvergleichliche Spitzbube.

Es rollen noch weitere Bilder auf. Zuletzt endet alles gut. Der Diener wird von Detektivsäusten gepackt, und der Graf kehrt mit seinen zweimalhunderttausend Mark glücklich, obgleich unwahrscheinlich, wieder nach Hause.

Nun folgt ein Klavierstück mit erneuertem „Bier gefällig, meine Herrschaften“.

Rundschau

Bassermann in Wien
Mit seinem Othello, einer Leistung von umständlicher Gewalt und Großartigkeit, hat Bassermann auch hier seinen stärksten Triumph gefeiert. In Berlin, im Rahmen einer unergleichlich schönen Aufführung, war die Wirkung naturgemäß eine noch tiefere. Dort hatte alles Maß und Grenze, weil die Kunst der Mitspielenden groß genug war, um der entfesselten Persönlichkeit Bassermanns Dämme abzugeben, eine Uberschwemmung mit Bassermann zu verhüten. Hier, an der Neuen Wiener Bühne, trat diese Uberschwemmung leider ein. Die kleine Umgebung wackelte unter dem furiosen Anprall, wie Leinwand und Pappendeckel der Kulissen. Dabei ist das Wackeln und Nachgeben noch das Beste und Geschmackvollste, was diese Umgebung tun kann. Furchtbar, wenn sich die Leinwand bläht und Widerstand leistet! Man lernte erkennen, wie recht Novelli mangels kongenialer Mitspieler daran tut, aus den Tragödien, mit denen er reist, Soloszenen mit einer Garnitur von Stichworten zu machen. Wie schön wäre es gewesen, wenn die Strecken der Othello-Dichtung, auf denen Bassermann nichts zu tun hat, durch entsprechende Kinofilms hätten ersetzt werden können! So verdarb die venetianische Gesellschaft um Othello nicht nur die Stimmung des Publikums, sondern auch Herrn Bassermann, der seine Genialität hemmungslos ausar-

ten ließ, in Tempo und Dynamik wahrlich nicht sparte, und sich, andrer Faktoren entbehrend, des öftern mit sich selbst multiplizierte. In Berlin dauerte die zärtliche Begrüßung der Desdemona (auf Cypern), die täppisch-selige Umarmung, das unartikulierte Stöhnen der Freude eine halbe Minute. In Wien dreimal so lange. In Berlin rollte das Brüllen des Othello wie ein Donner gespannter Verzweiflung erschütternd vorüber. Hier war es ein langwieriger Anfall von Raserei, an den man sich allmählich gewöhnte. In Berlin schlug Othello der Desdemona vor den Gesandten Venedigs mit der Papierrolle einmal ins Antlitz. Einmal. Kurz und kräftig. Eine nicht mehr zu hemmende Reflexbewegung, ein jäher Ausbruch gebändigter Wut, ein fürchterlich Elementares, vor dem Desdemona fassungslos das Haupt neigte, und die Gesandten in stummer Bestürzung erschauerten. In Wien prügelte Othello sein Weib mit der Papierrolle durch, gründlich, bis sie in Felsen ging . . . Der so kluge wie grandiose Aufbau des Othello-Charakters durch Bassermann, seine Durchleuchtung mit der düsteren Flamme der Leidenschaft, bot überreichen Ertrag für alle Exzesse des Virtuosen. An der tragischen Pracht dieser Schmerzens-Feuersbrunst, darin eine große Seele verzehrt wird, entzündete sich immer wieder die Bewunderung und Ergriffenheit der Zuschauer. Bassermann gibt seinem Othello ein

krystallklares Kindergemüt, einen weißesten Kern in der schwarzen Hülle, den das Gift gären und faulen macht. Selbst in seiner entfesselten Wildheit, die wie ein längst zur Ruhe beschworenes atavistisches Teil seines Ich vorbricht, waltet noch ein Stückchen Naivität. Auf kaltem Wege vermag dieser Othello nichts Böses. Plan und Voratz und festester Wille würden ihm scheitern im Moment, da die mörderische Tat geschehen sollte, wenn nicht die Wut wieder einsetzte, nicht rote Schleier ihm Hirn und Aug' verhüllten. Am größten scheint mir Wassermanns Othello zum letzten Schluß, nach vollzogener Tat „hirnlos wie Rot“. Wie zart blüht da aus Wunden und Tränen seine Liebe zu Desdemona verflärt auf, in den Farben ihres ersten Frühling; wie männlich ist da sein Schmerz, der, dem unwiederbringlich Verlorenen gegenüber, eine Art erhabener Ruhe findet; wie voll und markig — Othello in der Glorie seiner Mannheit, Tapferkeit, Würde — spricht er die letzten Worte an die Venetianer. Man vergaß des Virtuosen, der Neuen Wiener Bühne, der Ermüdung durch vierstündiges übertriebenes oder lächerliches Theater, und saß atemlos im Bann eines reifsten, edelsten Meisterstücks der Menschenendarstellung. Alfred Polgar

Das heidelberger Theaterjahr

Est nicht aufregend verlaufen, aber es hat den Mut und Eifer eines neuen Direktors zum Ausdruck gebracht. Herr Meißner hat seinen Vorgänger in den Schatten gestellt, ohne dadurch freilich gleich in die Sonne zu treten. Aber andererseits dürfen

provinzielle Forderungen auch nicht auf Sichtwechsel ausgeschrieben werden. Zumal in Heidelberg dürfen sie das nicht. Denn hier sah man früher gleichmütig zu, wie eine Bühne zur Bühnenschule reduziert wurde, und für einen neuen Mann war daher die Lösung innerpolitischer Angelegenheiten wichtig genug, um ein erstes Spieljahr auszufüllen. Es spricht für Herrn Meißners Willen und für seine Befähigung, daß er über der Ordnung dieser wichtigen äußeren Dinge die Kunst nicht vergaß. Zwar gab es ehrliche Verstöße, zwei grobe Entgleisungen — aber die meisten Aufführungen machten doch einen anständigen Eindruck. Es wurde äußerst fleißig gearbeitet; man sah klassische Werke, an die früher kein Mensch gedacht hatte, und man sah auch Dramen der neuen Epoche, die unter der alten Direktion in allen Ehren totgeschwiegen worden waren. Die Aufnahme Eulenberg's und Paul Ernst's war wirklich bemerkenswert. In der Oper beruhigte man sich zum Glück nicht bei der Auffrischung der gebräuchlichsten Spieloper; man brachte vier Novitäten in durchaus würdiger Form heraus. Herr Meißner scheint das heidelberger Theater einer Zukunft entgegenzuführen, die sicher niemals unter die Grenze der Achtbarkeit sinken wird. Komisch ist es nur, wie sich die Leute zu ihrem Theater verhalten. Die Fremdenstadt Heidelberg hat es fertig gebracht, sich über einen Preisausschlag von zehn Pfennigen zu entrüsten, hat es fertig gebracht, ein Bühnhaus deshalb zu meiden, weil nach sechsundzwanzigjähriger Windstille ein Zephyr zu ver-

spüren war. Empörend aber und nicht komisch war es, daß ein Feuilletonist, der, weil er die Feder ins Tintenfaß einzutauchen verstand, zum Berichterstatter für theatralische Anlässe gemacht wurde, Hauptmanns „Friedenfest“ einen „dramatischen Ritsch“ nennen durfte. Das sind so Provinz-sensationen! Und weiß Gott, sie geben den weltstädtischen Sensationen an Gemeinheit nichts nach . . . Aber vergessen wir darüber nicht Herrn Meißner, der Dank verdient, ihn in geringem Maße auch gefunden hat und in größerem hoffentlich noch finden wird. Hermann Meister

Vortragsabende
und kein Ende

Von Freundesbeifall umtobt, erledigte Fräulein Irma Strunz im Harmoniesaal ein umständliches Programm. Von keinem Künstler geleitet, beging sie die Geschmacklosigkeit, Hölderlin, Verlaine, Baudelaire und Whitman mit Viktor Blütgen, Agnes Miegel, Leo Sternberg und Otto Ernst abwechseln zu lassen. Auch sonst imponierte das Programm durch seine Planlosigkeit. Ohne irgend welchen Zusammenhang waren dreißig und mehr Gedichte aneinandergereiht, die willkürlich in drei Gruppen auseinandergerissen wurden. Wenn es etwas gibt, das mir einen Vortragsabend Zeit meines Lebens verleiden kann, so ist es diese konfuse Anhäufung von Gedichten. Aber Fräulein Strunz tat überhaupt alles, um empfindliche Menschen für lange Zeit ähnlichen Veranstaltungen fern zu halten. Sie schwankte hilflos zwischen zwei Extremen. Entweder begnügte sie sich damit, sozusagen objektiv den Dichter zu vermit-

teln, das heißt: nur berichtend seine Worte zu bringen, oder sie stellte sich in Heroinnenpositur und machte aus dem schlichten Gedicht eine schauspielerische Salonnummer. Sie war entweder gleichgültig oder besessen, sie säufelte oder sie donnerte, sie zerhackte den Vers oder ließ ihn ausklingen, sie seufzte oder sie röchelte, sie schoß Blicke aus ihren Augen oder verbreitete Sonnenschein. Schade, daß Fräulein Strunz mit ihrer Aussprache so gar nicht für Abwechslung sorgte. Mochte sie nun verächtlich oder preisend vom „Glück“ sprechen, immer war es ein „Glück“. Und kein Schicksal, das sie pathetisch erschütterte, konnte sie zu reinen Diphthongen bewegen.

Fräulein Strunz wird von vielen als großes Talent ausgeschrien. Es ist aber wieder einmal der alte Fall. Man hat für Persönlichkeit gehalten, was in Wahrheit unerträgliche Manier ist. Fräulein Strunz kann keinen Satz rein deutsch sprechen und hat diese Dialektfehler deshalb so ausgebildet, daß sie wie der Ausdruck einer originellen, interessanten Persönlichkeit anmuten sollen. Zweitens hat ihre Unbestimmtheit den Erfolg entschieden. Ihre wildesten Ausbrüche nämlich sind doch wieder so gehalten, daß man sie nicht fassen kann und sie einem als Ausdruck entgleiten. Und drittens ist es ein Sieg des Materials. Klara Ziegler kann kein dröhnenderes Organ gehabt haben! Es ist zu wünschen, daß diese Rezitations-Dilettanten jetzt endlich den wenigen wirklichen Rezitatoren weichen, denen sie nur Publikum und Kritik entfremdet haben.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Unnaßmen

Hermann Bahr: Das Prinzip, Dreiaktiges Lustpl. Berlin, Lessingtheater, Hamburg, Dtsch. Schspth.

Felix Dörmann: Damenwahl, Dreiaktiges Lustpl. Berlin, Komödienhaus.

Karl Stöckh: Namenstag, Ein Akt. Prag, Landesth. (Arion).

Zeitung und Zeitschriften

Julius Bab: Arthur Schnitzler. Gegenwart XLI, 20.

H. J. Gerhard: Karl Schönherr. Edart VI, 1.

Stefan Großmann: Arthur Schnitzler. Berliner Tageblatt 243.

Hermann Kienzl: Arthur Schnitzler. Theater III, 18.

O. E. Lessing: Das amerikanische Drama. Lit. Echo XIV, 16.

Karl Friedrich Nowak: Arthur Schnitzler. Reclams Universalum XXVIII, 33.

Friedrich Rosenthal: Die erste Bühnenausgabe von Freitags „Journalisten“. Lit. Echo XIV, 16.

Felix Salten: Schnitzler. Merker III, 9.

Richard Specht: Schnitzler-Glossen. Merker III, 9.

Unterricht

Josephine Strakosch, die Tochter von Alexander Strakosch, und Fräulein Hedwig Matheus (früher Lehrerin der Rezitation in Reinhardt's Theaterakademie) haben in Berlin eine Theaterakademie ins Leben gerufen, an der als Lehrkräfte unter anderen Oberregisseur Emil Lessing vom Lessingtheater, Kapellmeister Edmund

b. Strauß von der Berliner Hofoper und Dr. Heinrich Stümcke wirken werden.

Personalia

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Elise Ederberg.

— (Lessingth.): Bruno Decarli vom Leipziger Stadtth. ab 1914.

— (Metropolth.): Helene Ballot.

— (Märkisches Wanderth.): Alfred Haß und Emil Heß (Reichersche Hochschule).

Breslau (Vereinigte Th.): Walter Gembs 1912/13.

Frankfurt a. M. (Neues Th.): Rudolf Blandarts (R. H.).

Hagen i. W. (Stadt. Schspth.): Alwin Schneider (R. H.).

Königsberg i. Pr. (Neues Schspth.): Hans Gerigt (R. H.).

Stuttgart (Hofth.): Max Marx von Berlin, Richard Sterned vom Berliner Deutschen Th.

Thorn (Stadtth.): Fritz Randow (R. H.).

Wien (Neue Wiener Bühne): Robert Müller vom Berliner Neuen Volksth.

Todesfälle

August Strindberg in Stockholm. Geboren am 22. Januar 1849 in Stockholm.

Nachrichten

Viktor Palfi hat die Berliner Kurfürstenoper vom ersten September 1912 auf zehn Jahre gepachtet. Er wird einen Teil des Personals der Direktion Moris übernehmen und Opern und Operetten geben.

Direktor Willy Nordau vom Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus hat die Leitung der Schauburg in Hannover übernommen.

Die Nummern 22 und 23 erscheinen als Doppelnummer am 6. Juni

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reiß, Berlin W 62. Druck: Gehring & Reimers G.m.b.H., Berlin SW

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 22/23
6. Juni 1912

Antike Dramen / von Rudolf von Delius

8. Euripides: Hekabe

Das Thema der ‚Hekabe‘ ist: Haß und Rache. Ganz dunkel in Dunkel ist das Gemälde gehalten: dann leuchtet am Ende die Freude auf, den Feind zu quälen. Furchtbarer Haß löst sich in Grausamkeitslust, und seltsam: gleich ist auch eine wunde Erotik da! Ein reiner Mädchenleib wird entblößt, der Hals durchschnitten, und Blut quillt. Ueberreizte Nerven fühlen sich, so scheint es, zu allen Zeiten in denselben Gefühlsgruppen.

Hekabe ist die Trägerin der Haßrolle: die uralte Königin, der man die Stadt zerstörte, Mann und Kinder tötete — jetzt schlürft sie als Sklavin im Griechenlager umher. Nur noch eine Tochter hat sie bei sich, Polyxena, und nur ein Sohn lebt ihr noch, Polydoros; der war beim Ausbruch des Krieges, ein Knabe, in Sicherheit geschafft worden zu dem Thrakerkönig Polymestor, mit Gold wohl versehen. Polymestor, goldgierig, hat ihn dann umgebracht und ins Meer geworfen. Davon ahnt aber Hekabe noch nichts. Des Jünglings Gespenst umflattert grabsuchend das Griechenlager. Hekabe wird zunächst durch andres gequält: Polyxena soll dem Achill zuliebe geopfert werden, um den toten Dämon für die Heimfahrt günstig zu stimmen. Es geschieht. Man bringt der Mutter eine verhüllte Leiche. Da ist es — Polydoros, der angeschwemmt wurde. Der Feindeshaß steigert sich in der Alten zum Äußersten. Gegen die Griechen kann sie nichts machen. Da lockt sie Polymestor herbei, ihm neues Gold zu zeigen. Er kommt mit seinen Söhnen. Hekabe und ihre Frauen schmeicheln ihm Rüstung und Waffen ab, dann fällt die rasende Weiberschar über den Wehrlosen her, sticht ihm mit Spangen die Augen aus und tötet die Knaben. Endlich hat die Alte eine Freude, als Polymestor auf allen Vieren winselnd aus dem Zelte kriecht.

Dunkel häuft sich auf Dunkel, kaum findet der Dichter neue Töne der Steigerung (vielleicht wirkte da stark die Musik mit). Die Kühlung

im Schmerz des Feindes ist der Gipfel: höhnische, wilde, grauenhafte Rache. Und Hekabe bleibt ungestraft, ganz kann sie ihre Lust auskosten; mit echt griechischer Klugheit in der Leidenschaft hat sie Agamemnon vorher zum Nichteingreifen verpflichtet. (Der soll sich auf diese Weise dankbar dafür erzeigen, daß er in den Armen Kassandra, der Tochter Hekabes, schläft.) So gelingt alles vorzüglich: dem Thraker werden von den troischen Müttern die Kinder mit geheuchelter Zärtlichkeit weggenommen — dann tobt die Frauenwut mänadisch los. Und wie ein „Raubtier“ hegt der Geblendete sinnlos im Zelt umher, die blutigen „Todes-Bacchen“ zu haschen. Draußen brüllt er durch das Lager um Hülfe. Es nützt ihm nichts. Hekabe triumphiert. Da prophezeit der Gemartete allen Anwesenden ihr Greuelschicksal: die Ermordung von Agamemnon und Kassandra, Hekabes Verwandlung und Tod. „Zu einer Hündin sollst du werden mit Feueraugen.“

Dunkel in Dunkel, Grausamkeit, Wut, Haß. Und mitten darein malt nun Euripides die Hinrichtung der keuschen, mädchenhaften Polyxena. Und eine eigentümlich sexuelle Färbung nimmt die Szene an. Das bewußte Auskosten von Kontrasten, die Nachbarschaft von Blut und Nacktheit, affektierte Scham neben sabistischen Zudungen — all das liegt hier im Keim. Man lese diese Verse (durch alle Märthrer geschichten geht ihr Nachklang), und man wird genau fühlen, wo Dekadenz und Raffinement in Griechenland leise einsetzen.

Der Herold erzählt: des Achilles Sohn soll die Opferung der Jungfrau vollziehen, auf des Vaters Grabhügel, denn das Gespenst erschien mahnend in goldener Rüstung. Polyxena wird herbeigeführt, und Neoptolemos redet zu dem Dämon in der Tiefe: „Komm denn und trinke das dunkle reine Mädchenblut.“

Und weiter heißt es:

Dann zog er sein vergoldet Schwert,
am Griff es fassend, aus der Scheide, winkte
den außerlesenen Jünglingen des Heeres,
die Jungfrau nun zu greifen. Aber sie,
es wohl bemerkend, sagte laut: „Achäer,
die ihr zerstörtet meine Vaterstadt,
freiwillig sterb ich: keiner möge mir
die Haut berühren. Mutig halt ich hin
hier meinen Nacken. Laßt mich frei, beim Himmel,
eh ihr mich tötet; frei nur will ich sterben.
Denn schämen müßte sich die Königstochter,
Sklavin genannt zu werden bei den Toten.“
Das Volk schrie Beifall. Agamemnon aber
gebot den Jünglingen, sie loszulassen.
Sobald die Jungfrau hört das Wort des Königs,
faßt sie ihr Kleid hochoben an der Schulter
und reißt es durch bis mitten zu der Hüfte,
bis hin zum Nabel: Brüste ließ sie sehen
und Busen, herrlich schön wie Götterstatue.

Dann zu der Erde beugte sie das Knie
und sprach, nun ganz und gar ergeben, bies:
„Schau her, o Jüngling, wenn du in die Brust
mich stoßen willst, so stoße nur; wenn lieber
mir in den Hals: es bietet sich die Kehle
dir willig dar.“ Doch er, es wollend bald,
bald wieder nicht es wollend — denn das Mädchen,
es tat ihm leid — zerhaut ihr mit dem Eisen
die Atmungsrohren. Quellen sprangen. Aber sie,
obgleich schon sterbend, trug noch viele Vorsicht,
nur schidlich hinzufallen und zu bergen,
was man vor Männerbliden bergen muß.

Buffo und Buffonerien

Was ist und zu welchem Ende versucht man in Berlin immer wieder eine ‚Sommerspielzeit‘? Damit ich ‚Stoff‘ habe? Ich will gar keinen. Am Stechlin ist's schöner als in den dumpfen Mauerlöchern, deren Besitzer, wenn sie durcharbeiten, mir allesamt einen Rechenfehler zu machen scheinen. Wer jetzt ins Theater gehen soll, muß wesentlich lebhafter gelodt werden als bei zehn Grad Kälte. Unsr Direktoren aber verringern mit zunehmender Temperatur ihre Leistungen. Der alte L'Arronge hatte im heißesten Juli volle Häuser. Traten nun Rainz und die Gorma auf, weil so viel Publikum kam, oder kam es sogar in den Hundstagen, weil Rainz und die Gorma austraten? Das Deutsche Theater möchte mit einem Wedekind-Zyklus reizen (von dem nach Beendigung zu reden sein wird). Der Gedanke ist vortrefflich, und selbst die geschäftlichen Chancen müßten groß sein — nicht etwa dank Wedekinds geistiger und künstlerischer Persönlichkeit, sondern dank seinem Schwefelgeruch. Aber statt daß Reinhardt, der eigentlich niemals vergessen dürfte, was gerade dieser Dichter für seine Anfänge getan hat, die wichtigsten Kräfte seines Ensembles dazu aufbietet, mit Wedekind gemeinsam von seinen repräsentativen Dramen ein klares Bild zu geben — statt dessen werden Klimm, Kunz, Rarchow, Kortner und Anöttig Berliner und Fremde davon abhalten, sich diese Dramen auch nur soweit interpretieren zu lassen, wie Wedekind allein mit seiner hinreißend fanatischen Inbrunst es vermag. Moral: Für den Theatersommer ist das Beste gerade gut genug. Also werden wir im Kleinen Theater noch eine Premiere haben. Das hat neulich meine Theorie bestätigt. Im Winter brauchte es ‚Lottchens Geburtstag‘ bloß zwei schwache Einakter voraufzuschicken, um auf über hundert Aufführungen zu kommen. ‚Der Arzt seiner Ehre‘ ist zwar wertvoller als Thomas Schnurre, aber kaum weniger

lustig. Trotzdem hat es nicht genügt, daß ein kitschiger Sletch wie ‚Die Dame im Ramin‘ und eine matte Exzentrizität wie ‚Der Herr mit der grünen Kravatte‘ hinzugefügt wurden. Im Sommer müssen es eben drei ‚Schlager‘ sein, muß ein Theaterabend seine Dichtigkeit haben. Merkt's euch in euerm Interesse. Glaubt nicht, daß uns drei ‚Grotesken‘ zu wenig kompakt sind. Wenns nur wirklich Grotesken sind! Nämlich maßlos wüthige Wahnwüthigkeiten, gespenstische Verzerrungen von Lebensaspekten, absonderliche Ulfgebilde von willkürlichsten Konturen, närrische Phantasiegeburten voll kühner Einfälle und flackernder Genialitäten. Gerade Barnowsky hat ein zuverlässiges Ensemble und in sich selbst einen bewährten Regisseur für vollwertige Kleinigkeiten dieser Art und sollte sich nicht mit leuchtenden Gewaltthaten abgeben, die weder uns noch ihn bereichern.

Auf der andern Seite der Linden klatschte ich mir tags darauf die Hände wund, um Julius Lieban für drei Jahrzehnte einer wahrhaft philanthropischen Thätigkeit zu danken. Am liebsten hätte ich gleichzeitig gepfiffen, wenn kenntlich zu machen gewesen wäre, daß sich meine Wut gegen die Leitung des Opernhauses richtete. Mit vierundfünfzig Jahren bekommt in Preußen, wer es nach seinen Leistungen verdient, ein Armeekorps. Von der preussischen Hofbühne wird in diesem Alter, auch wer noch nichts eingebüßt hat, hinuntergeekelt. Auch wer? Nur wer noch nichts eingebüßt hat. Denn asthmatische Großmütter, an denen der Zahn der Zeit kaum mehr was zu nagen findet, krächzen ihre Soubrettenrollen zwar unter Beschwerden, daß ihnen und uns der Angstschweiß ausbricht, aber unentwegt und unbehellig weiter. Gegen sie wird selbst der hundertjährige Lieban ein Stimmkrösus sein. Sich plötzlich mit seiner Stimme unzufrieden zu erklären und ihm langsam seine Lieblingsrollen abzunehmen, war schon darum ein Gewaltstreich, eine lächerliche Chikane und keine Forderung der Kunst. weil Liebans Stimme niemals seine stärkste Tugend gewesen war. Wenigstens nicht sein Stimmmaterial. Seine stärksten Tugenden aber sind unversehrt und unversehrbar: seine Gesangstechnik, seine Schauspielkunst und seine ganze individuelle, vollendete und vorüberbliche Art, Spiel und Gesang, Wort und Ton zu verschmelzen. Man schließe in einer Opernvorstellung die Augen. Man beraube also die Sänger, die zugleich Menschen darstellen sollen, der Möglichkeit, sich dazu des Gebärdenspiels und der Mimik zu bedienen. Man verlange, daß sie mit der Kehle allein die Illusion der dramatischen Figur hervorrufen. Fast alle werden versagen. Sie werden mehr oder weniger marionettenhaft wirken, wie nahe oder entfernte Verwandte von Offenbachs Olympia,

die angefurbelt wird, um zu singen. Lieban bestand diese Probe in jeder Rolle, von den ‚Meisterfingern‘ bis zum ‚Mikado‘. Bei ihm gab es keine Phrase, die nicht zugleich der Charakteristik diene. Er übertrieb, gewiß. Aber nicht aus Not, weil er hätte drücken und unterstreichen müssen, um uns lachen zu machen; sondern aus Reichtum, weil seine innere Fröhlichkeit, seine ganze spitzbubenhafte Vergnügtheit gar nicht in einer begrenzten Gestalt unterzubringen war. Mit diesem Uberschuß war Lieban im Opernhaus dasjenige Element, das jedes einigermaßen eingewurzelte Theater für sein Stammpublikum braucht, und das etwa im Schauspielhaus Bollmer heißt: der Spaßmacher im besten Sinne, dem nicht zu widerstehen ist, und der Galerie- und Logen-Publikum zu einer Einheit verbindet. Daß diese Einheit erzielt ist, empfindet man als ‚Stimmung‘. Bei Lieban war sie im Nu da. Sobald dieser helle, geschwinde, daseinsfreudige Tenor hinter der Szene erklang, lockerte man bereits seine Heiterkeit: sie brach los, wenn dieses pfiffige Profil sich durch eine Thür schob — vorneweg etwa ein unnatürlich langer weißer Handschuhfinger, der zu Mozarts Basilio gehörte. Narrenspoffen, Mozarts unwürdig? Ach, an diesem Handschuhfinger, um den wütende Kämpfe geführt wurden, hing das beweglichste, frechste, provokanteste Kerlchen, das in einem Atemzuge mehr von Mozarts burlesker Welt gab, als kunstunverständige Pedanten je zu erfassen vermögen. Der Gipfel war die Arie von der Eselshaut. Hier entfaltete und konzentrierte sich der ganze Lieban; hier entstand immer wieder, wie zum ersten Mal, ein rundes, farbiges Meisterwerk des musikalischen Witzes, vor dem man nicht wußte, ob man mehr den Schöpfer oder den Nachschöpfer bewundern sollte. Wer es noch vor vierzehn Tagen gesehen hat, begreift diese Intendanz nicht. Man muß sich bescheiden, wenn Matkowsky stirbt, wenn Rittner sich der Einsamkeit ergibt. Aber man darf doch wohl — nein, man darf es leider nicht, sondern muß auch dann ruhig sein, wenn ein Haus, auf das man angewiesen ist wie auf tägliches Brot, sich mutwillig selber verarmt, wenn eine Theaterleitung sich freiwillig um einen Besitz bringt, um den alle andern sie beneidet haben. Vielleicht wird sie morgen Herrn Knüpfer bedeuten, daß seine Frische und Saftigkeit ihn für den königlichen Dienst nachgerade untauglich machen, wie es vor zwei Jahren Herrn Hoffmann geschehen ist. Den hat man allerdings nach einem Jahr zurückgeholt, nachdem man eingesehen hatte, daß es keinen rechten Sinn hat, eine Persönlichkeit darum unersezt zu lassen, weil man sie nur durch dieselbe Persönlichkeit ersetzen kann. So wird hoffentlich auch Julius Liebans Nachfolger Julius Lieban heißen.

Brahm in Wien / von Alfred Polgar

Die Kinder', Komödie in drei Akten von Hermann Bahr. Die „Stimme des Blutes“ hat in dieser Komödie durchaus keinen pathetischen Klang. Sie singt Couplet. Mit dem heiter-verkehrten Refrain: Vater sein ist nicht schwer, Vater werden desto mehr. Es ist ein munteres Spiel von Kinderkriegen, Vaterschaft, Tugend, Incest. ‚Vater‘, ‚Kind‘ — sagt die Komödie — das sind keineswegs so mystisch-zwangvolle Beziehungen, wie Bibel und Moral meinen; das sind lediglich Rollen in der Komödie des Lebens, und es kommt einzig darauf an, ob man sie gut oder miserabel spielt, nicht darauf, wie man zu der Rolle kam. Seelische Probleme sind in den ‚Kindern‘ in rein mechanische Probleme gewandelt, Mysterien in eitel Vernünftigkeit aufgelöst, menschliche Urbeziehungen aller Schwerekraft beraubt, hohl und leicht gemacht. Es ist die Komödie eines klugen, überlegen-witzigen Anti-Dichters. Eine kühle Komödie, trotz aller sentimentalischen Aufwärmung mit Weisheit, Güte, lächelndem Verständnis und ähnlichen Requisiten aus der heiligen Periode Hermann Bahrs. Ein Mangel an Takt fällt empfindlich auf. Nicht an moralischem, aber an künstlerischem Takt. So viel Zartheit gibt es gar nicht, wie von Nöten wäre, um etwa eine Szene gleich jener zum Schluß des zweiten Aktes erträglich zu machen. Da haben die verliebten jungen Leute erfahren, daß sie Geschwister sind. Nun wäre (für einen Dichter) ganz wohl die Waghalsigkeit möglich, daß die beiden, göttlichem und menschlichem Gesetz zum Trotz, bei ihrer Empfindung beharren. Schließt man dies aus: wie viel schmerzliche Scham mag beider Herz verbrennen, wie weh mag ihnen die erzwungene Umwertung einer großen Leidenschaft in sanfteres Gefühl tun, wie verlegen tastend mögen sie, als edelgeartete Menschen, einander zu helfen trachten — und wie reif, wie zart, wie leise, wie behutsam müßte der Humor sein, der solch eine Situation untragisch zu lösen vermöchte. Bei Bahr gehen diese Lösungen in verletzender Kürze und Gradlinigkeit vor sich; die Gegensätze erscheinen in der Luftlinie überbrückt, hoch über dem Chaos von Menschlichkeiten, das es hier zu durchqueren gälte. So wird man des frostigen, dünn über die drei Akte gegossenen Vernunft-Lächelns nicht froh. Die Distanz, die der Autor-Betrachter den sogenannten Heiligkeiten des Lebens gegenüber wahrnimmt und seine Zuhörer zu nehmen nötigt, ist um einiges zu weit: infolgedessen sieht das ganze Terrain flach aus; flacher, als es in Wirklichkeit sein mag. Das Brahmsche Ensemble spielte die Komödie in einem wahrhaft quälend bedeutsamen Tempo. Herr Marr, Herr Sauer, Herr Forest zeichneten sich aus. Für das Liebespaar erschienen mindere Kräfte bemüht: Herr Kurt Stieler, dessen nüchterne, trodene Art diesmal wenig Sympathie gewann, und Fräulein Busch, eine zim-

perliche Naive, deren säuerlich-nedisches Betragen auf den Zuschauer so wirkte, wie wenn er jemand kräftig in eine Zitrone beißen sähe.

1.

„Das Friedensfest“, Gerhart Hauptmanns dreiaktiges Schauspiel, hat eine mehr irritierende als erschütternde Wirkung geübt. Das schlimme Treiben der gramvollen, im Räfing eines „Heims“ zusammengepferchten Familie Scholz (eine veritable „Ratten“-Familie in ihrer verzweifelden, triebhaften Lust, einander zu benagen) hat für den Betrachter rein biologisches Interesse. Ergriffenheit, Rührung, Trauer wollen sich nirgends einstellen. Wohl aber eine umfassende Nervosität. Die Tragik dieses Schauspiels ist schon gehörig durchgeschauert, läßt hier und da Komödienhaftes lächerlich vorschimmern und zeigt an den Ecken einen sentimentalischen Glanz, den das große dichterische Vorbild („Gespenster“) nirgends aufweist. Kurioserweise sind es die idealistischen Partien des „Friedensfestes“, die kurz aufflammenden bengalischen Feuerchen von Güte, Liebe, edler Menschlichkeit, die uns heute arm und künstlich scheinen. Roberts verschwiegene Liebe für Ida (wie er das gestrickte Täschchen in heimlicher Inbrunst an die Lippen drückt), die ganze Ida mit ihrem puren Glanz und ihrer Edelmädchen-Diktion, die zwangvollen, sehnsüchtigen Ehrlichkeits-Martern des guten Wilhelm, die Art, wie er mit seinem bessern Selbst sein schlechteres Selbst züchtigt, Roberts hinter der Trost-Maske vorlugende Güte — all das, einstmals als durchaus dichterisch empfunden, scheint heute doch mehr literarisch. Was der Bewunderung wert blieb, ist die Stimmungskunst der Komödie, die Hauptmannsche Kunst: eine Atmosphäre zu bilden. Hier eine Atmosphäre der Unentrinnbarkeit, die dumpf und dunkel zwischen und über den Menschen lastet. Auch in einem andern sind heute noch am „Friedensfest“ Dichterkräfte spürbar: in der Versenkung der charakteristischen Züge tief ins Innerste der Figuren. Oberflächlicher festgelegt müßten diese in der Komödie waltenden Familien-Eigenheiten (Zanksucht, Lust an mechanischen Reden, Widerspruchsgelust) durchaus lustspielmäßig verflattern. Bei Brahm wird das „Friedensfest“ erdrückend ausgezeichnet dargestellt. Jeder Mensch wälzt das eigene Ich so umständlich über die Bühne, daß kein Quadratmillimeter seines seelischen Umfangs den Zuschauern verborgen bleibt. Jedem toten Wort wird Odem eingeblasen: zu welchem Zweck die Seele, bebor die Lippen das Wort bilden, erst tief Atem holt. Jeder Satz passiert durch ein Spalier von ehrerbietigen Pausen, geschäftiges Schweigen rennt voran und macht aufmerksam, daß jetzt der Satz kommt, und hinterher schreitet eine Suite von Fragezeichen, Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen. Kurz: es ist eine bleierne Vollkommenheit der Darstellung, die einen wahren Heißhunger nach konventioneller, flinker, ungewöhnlicher Schauspielerei erweckt. So

ist das Leben. Den ganzen Winter über denken wir mit neidvoller Wehmut an Brahms, und ist im Mai die Herrlichkeit endlich da, regt sich im Busen Zärtlichkeit fürs Deutsche Volkstheater!

*

„Einsame Menschen“. Ich habe im Theater noch nie so viel husten gehört wie bei den Hauptmann-Vorstellungen des Lessingtheaters. Was sollte man denn auch sonst während der zahlreichen langen Kunstpausen machen? Irgend eine Entspannung braucht die Nervosität der Zuhörer. Vielleicht ließe sich dadurch Abhilfe schaffen, daß man die rote Literaturbeilage des Theaterzettels von Zeit zu Zeit erneuerte: da hätte man dann, während auf der Bühne Rede und Gegenrede, durch breite Zonen des Schweigens irrend, einander suchen, doch etwas zu lesen. Aber „wie berühmte Schauspieler das Sterben lernten“ weiß ich schon auswendig, und das Lozelsch „Hermann Bahr als Kritiker“ dürften viele bereits von rückwärts aussagen können . . . Die Darstellung der „Einsamen Menschen“ durch das Brahmsche Ensemble war weniger eindrucksvoll als die im wiener Deutschen Volkstheater. Einzig Frau Lehmanns Kunst und Persönlichkeit schenkte starke, inhaltsatte Augenblicke. Sie allein hat den Griff, der zwingt, und sie allein vermag es, das Herz des Zuschauers zu überrumpeln. Ansonsten übt dieses Ensemble, wie es sich hier präsentierte, mehr eine Kunst der langsamen, zähen, eindringlichen Ueberredung. Tropfenweise fällt einem die Melancholie auf den Schädel. Suffiziente wird man mürbe gemacht. Schritt für Schritt von unerbittlich gutem und natürlichem Theaterspiel in die Ecce der Bewunderung getrieben. Es ist kein Spaß. Fräulein Lina Loffen, hier noch unbekannt, spielte die Anna Mahr (eigentlich die schattenhafteste, unkörperlichste Figur der Komödie). Ein edles, musikalisches, wärmeren Akzenten schamboll ausweichendes Organ ist der erste Vorzug der Künstlerin, der auffällt. Dann eine noble und stille Art, Ergriffenheit zu spielen; in der Mimik ihres harten, originellen Gesichts brüht sich sehr schön der Sieg eines Willens über Revolten des Gefühls und der Nerven aus: das letzte Zucken, der ersterbende Aufruhr gebändigter Energien. Fräulein Somary als stille, geknickte, zarte Dulderin hatte rührende Momente. Eine Neigung zu Trauerweiden-Posen, das Haupt schief gesenkt, die Arme kraftlos dem Gesetz der Schwere untertan, brachte etliche Monotonie ins Spiel der Künstlerin. Man hatte keineswegs die Empfindung, daß dies eine vom Schicksal gebrochene, eigentlich frohe und starke Natur sei, sondern sah ein Trauerbäumchen, das aus innerster organischer Notwendigkeit Schmerzen tragen mußte, und das man nur ein klein wenig zu schütteln brauchte, damit es reichlich Tränen fallen ließ. Herrn Marrs Maler Braun blieb eine indifferente Figur. Sein humoristisch-knarrendes Organ ist einer erstaunlich totalen

Gleichgültigkeit fähig, einer Wurschtigkeit, die jedes herberen skeptischen Beifalls entbehrt. Als Schauspieler von Geschmacl und Intelligenz bewährte sich Herr Kurt Stieler. Aber man hat bei ihm einen unabweisslichen Eindruck von sozusagen: zweiter Kategorie. Es ist, als ob der Offizier irgendwie abhanden gekommen wäre, und an seiner Statt halte nun der Feldwebel, tapfer und fest, die Fahne. So scheint auch Herrn Stielers Johannes ein wenig dürr geraten. Zudem wird dieser Johannes durch sein voluminöses, bäuerisch-gesundes Elternpaar (Frau Lehmann und Herr Riedelt) aus der Rolle eines geistig Entwurzelten mehr in die eines physisch Degenerierten gedrängt. Kein Behn-, sondern ein Siebenmonatskind . . . Von der berühmten Regiekunst des Lessingtheaters bekam man nur episodisch etwas zu merken. Das materielle Zentrum des Spiels war der Kleiderstocl vor der Tür im Hintergrund. Was da Hüte und Ueberröcke hingehängt und heruntergenommen und wieder hingehängt wurden, wäre der Statistik wert. Hauptmanns Drama kam die bedeutame Darstellungsmethode des Brahmschen Ensembles gar nicht zu statten. Vor Jahren mag diese Art des Spiels, diese betulich-sorgfältige Auseinandersetzung des Dialogs, die Schönheiten und Stärken der Komödie offenbart haben. Heute offenbart sie deren Schwächen und weist ahnungslos-boshast auf alle Schäden im geistigen Material des Dramas hin. Statt über die brüchigen und hohlen Stellen des Dialogs leichtesten Fußes hinwegzueilen, schreiten die Brahminen mit dem gleichen langsamen, getragenen Feierschritt über sie wie über die guten und starken Stellen. So gibt es oft ein schlimmes Konzert von brüchigen und hohlen Klängen (wozu noch der Husten kommt, mit dem sich jener Teil des Publikums die Zeit vertreibt, der 'Hermann Bahr als Kritiker' schon gelesen hat). Schade. Ein Hauptmann-Fanatiker wie Herr Brahm sollte eigentlich nicht durch solch mörderische Pietät seinen Dichter dem Grinsen der Pfiffigen preisgeben.

Max Reinhardt und Paris / von Paul Schlesinger

Die Gewißheit, daß das Debut des Deutschen Theaters in Paris glatt und normal verlaufen ist, mag uns beruhigen, aber sie verschafft uns keine Freude. Und wenn die Mehrzahl der pariser Blätter den Gästen eine höfliche Anerkennung zollt, so haben wir Grund zu besonderer Dankbarkeit, denn Reinhardt gab mit 'Sumerun' nur eine schwache Andeutung von dem, was er uns bedeutet, und wagte sich damit sogar in ein Gebiet, auf dem die Franzosen uns überlegen sind und bleiben werden.

Denn das französische Theater von heute — ich erlebige bei diesem Anlaß die ganze Saison — kann nichts andres und will kaum mehr geben als eine vollendet artistische Durchbildung des Szenischen. Man schätze das nicht zu niedrig ein. Es ist wahr, daß die Mehrzahl der Stücke, die hierzu aufgeboten werden, uns belanglos erscheinen, und daß ihre Mischung von oberflächlicher Gesellschaftsmoral, reichlicher Sentimentalität und sparsamem Witz eher geeignet ist, uns von den Theatern fernzuhalten. Es ist ferner wahr, daß die Bühnenausstattung mit wenigen Ausnahmen durchaus noch da ist, wo Reinhardt vor Jahren angefangen hat. Es hängt das damit zusammen, daß Frankreich sich der modernen Bewegung im Kunstgewerbe fast völlig verschließt. Man will nicht. Aber soweit sich die Inszenierung auf Spiel und Haltung der Darsteller, auf die Ausarbeitung aller theatralischen Effekte bezieht, ist sie vollendet. Hier ist eine handwerkliche Basis vorhanden, gegen die der beste deutsche Regisseur nicht aufkommen kann, gegen die selbst ein erfolgreicher französischer Neuerer nichts vermöchte. Wohl hat sie — wie die ganze französische Kultur unsrer Tage — etwas Erstarrtes, Chinesenhaftes. Nur gibt sie eben etwas durchaus Positives. Sie beschränkt sich nicht auf eins von zwei Elitetheatern, man findet sie als ganz naturgewachsen auf den deutschen Vorstadtbühnen, man findet sie eigentlich auf jeder Straße, in jedem Balllokal, in jedem Viktualiengeschäft.

Ein feinstes Formgefühl regelt das gesamte öffentliche Leben, erhebt die Vorstadt mit den einfachsten Menschen auf ein gewisses gesellschaftliches Niveau und erlebt schließlich im Theater seinen künstlerischen Ausdruck. Sehen wir ein, daß alle Sorge und Mühe, alle Kraft und Arbeit der Vollenbung dieser Form gilt, so werden wir uns abgewöhnen müssen, über den Inhalt zu streiten. Ob Bernsteins 'L'Assaut' ein gutes, ob 'Ménage de Molière' ein schlechtes Theaterstück ist, lautet die Frage. Das Problem der französischen Dichtkunst steht nicht zur Erörterung.

Ein Theater gibt es, daß von deutschen Ideen stark beeinflusst ist. Das Théâtre des Arts, das bei seinen Ausstattungen es weder an Geschmack noch an Phantasie fehlen läßt. Aber diese jungen und mutigen Leute haben keine Schauspieler. Nicht etwa schlechte, sondern überhaupt keine; es sind Anfänger und Dilettanten, in der Art, wie sie Reinhardt für seine allerersten Versuche mit Erfolg verwendete. In Paris ist das unmöglich, man kann es nicht sehen.

Dagegen ist Antoine ein großer Künstler, der nicht ohne Gewinn Reinhardt in Berlin sah. Er hat ein fünfaktiges japanisches Spektakelstück mit ganz eminentem Können inszeniert.

Man spielt auch Operetten, wie die 'Tochter der Frau Angot' und den Orpheus, ohne alle modernen Mäpchen, aber hinreißend in Verbe und in der Kunst des Gesanges, daß man fast den Begriff

des leichten Genres verliert; man glaubt, es handle sich um Konser-
vierung von Nationalheiligthümern. Es handelt sich darum.

Die technische Durchbildung der französischen Bühne in Gesang,
Tanz, Sprache und Geste hat dem Publikum im Laufe der Jahr-
hunderte eine Empfindlichkeit gegeben, die uns fremd ist. Wir, die
wir noch an Illusionen glauben, nehmen jede Leidenschaft für Leiden-
schaft und erhitzen uns daran, auch wenn wir im schlechtesten Anzug
vom Bureau ins Theater gehen. Der Franzose, der nach einem viel-
gestaltigen, aber nicht überlastenden Diner, mehr angeregt als gesättigt,
im Frack und Zylinder auf seinem Platz erscheint, hält nicht sehr viel
von der Leidenschaft, aber er interessiert sich lebhaft für richtige und
falsche Beinstellungen. Es liegt in der Ueberlieferung seines Volkes
die Wissenschaft von der Gebärde in allen möglichen Lebenslagen, und
ein naturalistischer Verstoß gegen die Akademie des Tanzes kann ihn
empören.

Man wird ein so geartetes Volk in gewissem Sinne bewundern,
ohne es vielleicht zu beneiden. Aber hier ist die Frage: Wie können
unsre braven Schauspieler, die bei allem Talent halbe Barbaren sind,
in Paris, in diesem Paris wirken? Und zwar gerade in einem Stück,
in dem alles auf tänzerischen und mimischen Ausdruck gestellt ist?
Nun, die Pariser machten Gesichter, wie ein Parkett von Richard
Strauß, Weingärtnern und Nikischen machen würde, wenn ihnen
die Tochter eines französischen Ministers ein Potpourri aus der
lustigen Witwe vierhändig vorzuspielen wagte. Man lächelt heim-
lich, man rumort sogar ein bißchen, ist aber höflich und sogar ein biß-
chen entzückt, weil eben Töchter Frankreichs sehr charmant sind. Denn
auch die guten Franzosen haben am Ende gemerkt, daß an Moissi,
Wegener, Ensoltdt, auch wenn sie schweigen, irgend etwas ist. Ihnen
gefiel manchmal Frau Konstantin, und sie fanden Frau Maria Carmi
sehr anziehend. Der Blumentweg schien ihnen besonders merkwürdig.

Im ganzen aber bedauerten sie, wie wir, daß sie die Künstler
in einem Stück zu sehen bekamen, das weder des deutschen noch
des französischen Theaters würdig ist. Es hatte seine guten Gründe.
Offiziell sprach man von der Unbeliebtheit der deutschen Sprache,
inoffiziell sagte man sich, daß zwar kein Skandal, aber auch kein
Geschäft dabei herauskommen könne.

Ich aber halte die Nothwendigkeit, gute Geschäfte zu machen, nicht
für so ganz überzeugend. Jedenfalls, wenn Max Reinhardt nach
Paris kam, durfte er sich nicht von dem trennen, was ihm in Deutsch-
land treueste Herrin und Dienerin ist oder doch einmal war: von der
Dichtung. Schon aber wird für das nächste Frühjahr ein neues
Gastspiel angekündigt, das die Unterlassungen nachholen soll. Bis
dahin freuen wir uns auf Max Reinhardt!

Circe / von Lion Feuchtwanger

Ulso das hat uns noch gefehlt. Das mußte noch kommen, daß uns Georg Fuchs einmal den Shakespeare oder den Goethe oder den Calderon entdeckte. Aber schließlich ist es doch nur in München möglich, daß einer im Ernst aufstehen und sagen darf, er habe einen Dichter entdeckt, der gerade in dieser Stadt längst mehr eingebürgert ist als irgendwo sonst im Reich. In München wirkte Graf Schack, der bislang noch das Besteiteste über Calderon gesagt hat, in München blüht eine schaffensfrohe Calderon-Gesellschaft, in München ward dem Dichter, lange bevor Spanien ihm ein Denkmal setzte, neben Schiller und Shakespeare eine Büste errichtet. Was will also Georg Fuchs de la Mancha?

Er will ihn gar nicht, unsern Calderon: er will seinen echten, großen Calderon. Er will nicht den Calderon der literarischen Dramen, die sich die Welt erobert haben; er will den Calderon der höfischen Ausstattungstücke. Das ist, wie wenn einer erklärte, Heines Größe stecke nicht in den Werken, die die Welt kennt, sondern in seiner juristischen Doktordissertation. Diese Maschinenstücke, argumentiert unser Don Fuchs, sind gar nicht tot, sie sind vielmehr reines, psychologiefreies Theater, für das gerade wir Empfinden und Verständnis haben — sollten. „Calderon starb ohne einen Mäcen“, klagte sein Freund Antonio de Solis. Ich bin dieser Mäcen! verkündet Herr Fuchs. Die Calderons leiten ihren Namen daher, daß ein Vorfahr scheintot geboren wurde und erst in einem Kessel heißen Wassers (calderon) zum Leben erwachte: so, glaubt Herr Fuchs, sei auch die höfisch-mythologische Dramatik nur scheintot und erwache zum Leben im kochenden Wasser und Dunst der Fuchsischen Beredsamkeit. Also mischte er denn unbestreitbare Daten des Konversationslexikons und höchst bestreitbare Phrasen eignen Wachstums zu einem programmatischen Artikel, entdeckte in August Wilhelm Schlegels Spanischem Theater ein schwaches höfisches Stück: El mayor encanto Amor (Ueber allen Zauber Liebe), be-, ver- und zerarbeitete es zu einem noch schwächeren: Circe (welchem Titel die Endung der vierten lateinischen Deklination mehr angepaßt wäre als die der ersten griechischen) und ließ dieses potenziert schwache Stück mit Pomp und Tumult im Künstlertheater aufführen.

Ich sagte, Calderons mythologische Spiele seien an sich schwach. Nur zwei unter den siebzehn mir bekannten können allenfalls für den modernen Hörer schmachhaft gemacht werden: ‚Echo und Narcissus‘ ist das eine, das andre ist nicht übersetzt und wird also Herrn Fuchs wohl spanisch bleiben müssen; es heißt ‚Die Statue des Prometheus‘. ‚Circe‘ aber gehört zu dem Schwächsten, was Calderon überhaupt geschrieben, und selbst die gewandteste Feder könnte dies welke Werk

nicht aufblühen machen. Calderon ändert kaum etwas an dem Circe-Abenteuer, wie die Odyssee es berichtet, fügt nur den Schluß drastischer, indem er Circe sich in den Aetna stürzen läßt. Er vermeidet es mit Absicht, seinen Menschen irgendwelche psychologischen Motive unterzuschieben, er bewegt sie durch willkürliche äußerliche Zaubermittel, sodaß das Drama ein Maschinenstück im eigentlichsten Wortsinne wird und macht die Gestalten im übrigen zu bläßlichen spanischen Höflingen, die alle über einen Leisten geschlagen sind. Den eigentlichen Inhalt des Stückes bilden höfische Disputationen über die Minne und die Ehre. Alle Leidenschaft ist in sophistisch verbrämte Galanterie, alles Heldentum in ein zeremoniöses Ehrbewußtsein verkehrt. Die Diktion entbehrt aller Wärme, ist stellenweis bis zur Ungenießbarkeit euphuistisch, entzündet aber dann wieder durch ihre wundervolle artistische Gemessenheit. In seinen besten Partien mutet das Lustspiel wie steifgewordener ‚Sommernachtsstraum‘ an, in seinen schlechteren wie verbrauchte ‚Schöne Helena‘. Die Komik des Dramas gemahnt lebhaft an den Text der ‚Zauberflöte‘, dessen Niveau sie jedenfalls nirgends überragt: alles in allem ein Stück von lediglich kulturhistorischem Interesse.

Was an Fuchssens Bearbeitung als Verbesserung von August Wilhelm Schlegels Verdeutschung bezeichnet werden kann, sind nur die ballettmäßigen Uebergangs- und Abschlußszenen, die glücklich konzentrierte Stichomythie im dritten Akt, wenn Ulysses zwischen Ehre und Liebe sich entscheiden soll, allenfalls noch der Schlußmonolog Circes, bevor sie sich in den Krater stürzt, und ein paar geglückte Einzelverse. Fast alle übrigen Aenderungen erweisen sich als willkürliche, in sich widerspruchsvolle und stilllose Experimente, die oft auf purem Mißverständnis des Wortsinns beruhen. Eine Masse von Einzelzügen beweisen, daß Fuchs die ganze Technik und die eigentliche Form des Werks mißverstanden hat. Da die Handlung Calderons an sich weitstreifig und ohne große Klarheit ist, wäre es vor allem darauf angekommen, sie möglichst klar und plastisch herauszugestalten. Fuchs aber hat sie noch verworrener und noch kindischer gemacht.

Seine Diktion? Statt einen einheitlichen, dem vierfüßigen Trochäus des Spaniers entsprechenden Grundvers zu finden, wechselt Fuch immerfort willkürlich den Rhythmus. Es sei nun nicht geleugnet, daß diesem zuchtlos im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Ravalier dabei zuweilen recht gute Verse glücken: aber dann wieder laufen ihm Geschmackslosigkeiten unter, die alles verderben — wenn er etwa bei der Entzauberung des Lysidas und der Florida die schönen Schlegelschen Sonette verhunzt, oder wenn er den nur in der Kulturgeschichte zulässigen Terminus ‚cour d'amour‘ gebraucht und die Akademie der Liebe zu einem Muernheimerschen Feuilleton verbünnt; die Wize Clarins gar sind schlechte Vorstadtromik, und das Matrosen-

lied der griechischen Herren am Schluß erhebt sich nicht über das Niveau eines Veteranenprologs: „Alle Mann — drauf und dran! — Rudert fest — Westsüdwest!“ Nein, das ist schon eine recht schiffbrüchige Waterkant-Weise, die weder an die Gesteade des Okeanos noch an die Ufer des Guadalquivir gemahnt.

Eine sehr glückliche Synthese aber von sagenhaftem Hellenentum und historisch barockem Spanien bot die Aufführung. Man hatte einen großen Aufwand vertan und alles aufs Repräsentativ-Prunkvollste gestellt. Alfred Palm, dem Regisseur, sei es unter diesen Umständen gedankt, daß er außer einem echten Zwerg und echten Negern keinerlei Mäxchen brachte. Er vermied es, psychologische und symbolistische Finessen in das Werk hineinzugeheimnissen, und widerstand auch der Versuchung, spanische Granden in Mantel und Degen unter die Zuschauer zu mischen. Es war vielmehr alles ohne Ueberaschung sehr fleißig und adrett gemacht. Festspielhaft repräsentativ prunkten die Dekorationen und Kostüme Pierl-Beronces; festspielhaft kalt und virtuos gleißte die Circe der Frau Durieux; die Leistungen der zahlreichen Spieler und Statisten glänzten geradezu von Sauberkeit. Und nichts störte als die armselige, vordringliche Musik Eduard Rünnekes, der klägliche Uhlß des Herrn Waldemar Staegemann und ach! der arme Max Ballenberg, der sich vergeblich bemühte, den albernen Späßen des Clarin so was wie eine Seele einzuhauchen.

Alles in allem kann die münchener ‚Circe‘ nur als ein (theatergeschichtlich nicht uninteressantes) Experiment angesprochen werden. Für die Reform unsrer lebendigen Bühne bedeutet sie nicht mehr als bestenfalls eine Dissertation über den amphibrachyschen Vers bei Calderon.

Berg-Envind und sein Weib / von Sven Lange

Die Aufführung dieses Schauspiels von Johann Sigurjonson am kopenhagener Dogmartheater war ein großer und schöner Abend — der wertvollste der ganzen Saison.

Das Schauspiel selbst zeigt schon ein ungewöhnliches Angesicht, wenn es auch mehr durch seine klaren, kräftigen Linien wirkt, als durch Realität und unwillkürliches Leben überzeugt. Es will auf Island in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts vor sich gehen, aber sein Geist ist dennoch dänisch und modern. Würde man nicht, daß der Autor ein dänischschreibender Isländer ist, würde man vermuten, das Stück stamme von einem jungen einsamen Poeten, der bei uns zu Hause ist und von einem Besuch auf der Saga-Insel Bilder von deren Alltagsleben mitheimgebracht und gleichzeitig einen starken seelischen

Eindruck von ihrer gefährvollen, drohenden Natur empfangen hat. Der Dialog ist nicht die Sprache des Lebens; seine Menschen leben vermittle einer festen und klaren, feingeistigen und seelenvollen Diction, die eher aus der gefühlvollen und schönheitsfatten Ueberlegung des Dichters erwächst, als aus einem intuitiven Eindringen in das Leben ferner und barbarischer Zeiten. Was er von der Zeit weiß, von dieser schildern will, gibt er nicht in der Rede seiner Menschen, sondern durch die Situationen, die sämtlich mit einer außerordentlich künstlerischen Prägnanz wirken.

Diese Situationen sind folgende. Ein geächteter Mann, Eyvind, der wegen Diebstahls bestraft ist, sucht unter einem angenommenen Namen Dienst bei einer reichen, freundseligen Witwe, Halla, die dank seiner Tüchtigkeit und Männlichkeit Zuneigung zu ihm faßt. Er wird von der Obrigkeit verdächtigt — und Hallas Schwager, der Kirchspielsvogt, kommt in ihr offenes, gastfreies Haus, das von Gesinde, Verlaulenen und Bettlern wimmelt, um ihn zu verfolgen. Da begreift Halla, daß sie Eyvind liebt — sie will ihn beschützen.

Sie vertauschen das Haus mit den weiten grünen Tristen in den Bergen. Er ist glücklich in dem freien Leben, zusammen mit den andern Hirten, zusammen mit ihr, die er liebt. Hier in der schönsten Sommerpracht entfaltet sich ihre Liebe — aber die Gefahr ist nahe und macht sie unruhig. Und als nun der Vogt und der Richter, die den Beweis seines Verbrechens erbracht haben, ihn verhaften wollen, flüchtet er in die Berge, und Halla folgt ihm.

In einer wilden Bergesgegend, mit dem schäumenden Wassersturz neben ihrer Hütte, führen sie nun mehrere Jahre ein einsames, glühendes Leben. Sie haben ein kleines Kind, und ein vagabondierender Arbeiter, Arnes, hat sich ihnen angeschlossen — niemand weiter. Sie sind geächtet. Arnes verzehrt sich in seiner Einsamkeit von einer verzweifelten Liebe zu Halla, und, als sie ihn abweist, überfällt er sie mit den fürchterlichsten Anklagen und entflieht. Die Lust zwischen ihnen ist krank, vergiftet, von Kummer und Ahnungen schwer. Da bricht der Vogt mit seinen Leuten über sie herein, um sie zu fangen oder zu töten — und in sinnloser Verzweiflung wirft Halla ihr Kind in den Wasserfall und flüchtet weiter mit Eyvind, noch weiter, höher hinauf, ganz in die ödeste Einsamkeit.

Da leben sie nun, dahin schließlich vertrieben, beide allein. In einer kleinen Hütte, vom fürchterlichsten Schneesturm umtoßt. Sie hungern. Sie rasen gegen einander. Und zum Schluß?

Hier hat der Dichter geschwankt.

In der ersten Fassung ließ er Eyvind und Halla in der äußersten Not vom Tode gerettet werden. Ein Pferd, das vermutlich früher zur Hütte gehört hatte, kehrt zurück; sie schlachten es und stillen ihren sinnlosen Hunger, und die Satttheit löst ihren Haß und ihre Verzweiflung

Brahm in Wien / von Alfred Polgar

Die Kinder', Komödie in drei Akten von Hermann Bahr. Die „Stimme des Blutes“ hat in dieser Komödie durchaus keinen pathetischen Klang. Sie singt Couplet. Mit dem heiter-verkehrten Refrain: Vater sein ist nicht schwer, Vater werden desto mehr. Es ist ein munteres Spiel von Kinderkriegen, Vaterschaft, Tugend, Incest. ‚Vater‘, ‚Kind‘ — sagt die Komödie — das sind keineswegs so mystisch-zwangvolle Beziehungen, wie Bibel und Moral meinen; das sind lediglich Rollen in der Komödie des Lebens, und es kommt einzig darauf an, ob man sie gut oder miserabel spielt, nicht darauf, wie man zu der Rolle kam. Seelische Probleme sind in den ‚Kindern‘ in rein mechanische Probleme gewandelt, Mysterien in eitel Vernünftigkeit aufgelöst, menschliche Urbeziehungen aller Schwerekraft beraubt, hohl und leicht gemacht. Es ist die Komödie eines klugen, überlegen-witzigen Anti-Dichters. Eine kühle Komödie, trotz aller sentimentalischen Aufwärmung mit Weisheit, Güte, lächelndem Verständnis und ähnlichen Requisiten aus der heiligen Periode Hermann Bahrs. Ein Mangel an Takt fällt empfindlich auf. Nicht an moralischem, aber an künstlerischem Takt. So viel Zartheit gibt es gar nicht, wie von Nöten wäre, um etwa eine Szene gleich jener zum Schluß des zweiten Aktes erträglich zu machen. Da haben die verliebten jungen Leute erfahren, daß sie Geschwister sind. Nun wäre (für einen Dichter) ganz wohl die Waghalsigkeit möglich, daß die beiden, göttlichem und menschlichem Gesetz zum Troß, bei ihrer Empfindung beharren. Schließt man dies aus: wie viel schmerzliche Scham mag beider Herz verbrennen, wie weh mag ihnen die erzwungene Umwertung einer großen Leidenschaft in sanfteres Gefühl tun, wie verlegen tastend mögen sie, als edelgeartete Menschen, einander zu helfen trachten — und wie reif, wie zart, wie leise, wie behutsam müßte der Humor sein, der solch eine Situation untragisch zu lösen vermöchte. Bei Bahr gehen diese Lösungen in verletzender Kürze und Gradlinigkeit vor sich; die Gegensätze erscheinen in der Luftlinie überbrückt, hoch über dem Chaos von Menschlichkeiten, das es hier zu durchqueren gälte. So wird man des frostigen, dünn über die drei Akte gegossenen Vernunft-Lächelns nicht froh. Die Distanz, die der Autor-Betrachter den sogenannten Heiligkeiten des Lebens gegenüber wahrnimmt und seine Zuhörer zu nehmen nötigt, ist um einiges zu weit: infolgedessen sieht das ganze Terrain flach aus; flacher, als es in Wirklichkeit sein mag. Das Brahmsche Ensemble spielte die Komödie in einem wahrhaft quälend bedeutsamen Tempo. Herr Marr, Herr Sauer, Herr Forest zeichneten sich aus. Für das Liebespaar erschienen mindere Kräfte bemüht: Herr Kurt Stieler, dessen nüchterne, trodene Art diesmal wenig Sympathie gewann, und Fräulein Busch, eine zim-

perliche Naive, deren säuerlich-nedisches Betragen auf den Zuschauer so wirkte, wie wenn er jemand kräftig in eine Zitrone beißen sähe.

„Das Friedensfest“, Gerhart Hauptmanns dreiaktiges Schauspiel, hat eine mehr irritierende als erschütternde Wirkung geübt. Das schlimme Treiben der gramvollen, im Räfing eines „Heims“ zusammengepferchten Familie Scholz (eine veritable „Ratten“-Familie in ihrer verzweifelten, triebhaften Lust, einander zu benagen) hat für den Betrachter rein biologisches Interesse. Ergriffenheit, Rührung, Trauer wollen sich nirgends einstellen. Wohl aber eine umfassende Nervosität. Die Tragik dieses Schauspiels ist schon gehörig durchgeschauert, läßt hier und da Komödienhaftes lächerlich vorschimmern und zeigt an den Ecken einen sentimentalischen Glanz, den das große dichterische Vorbild („Gespensster“) nirgends aufweist. Kurioserweise sind es die idealistischen Partien des „Friedensfestes“, die kurz aufflammenden bengalischen Feuerchen von Güte, Liebe, edler Menschlichkeit, die uns heute arm und künstlich scheinen. Roberts verschwiegene Liebe für Ida (wie er das gestrickte Täschchen in heimlicher Inbrunst an die Lippen drückt), die ganze Ida mit ihrem puren Glanz und ihrer Edelmädchen-Diktion, die zwangvollen, sehnsüchtigen Ehrlichkeits-Martern des guten Wilhelm, die Art, wie er mit seinem bessern Selbst sein schlechteres Selbst züchtigt, Roberts hinter der Trop-Maske vorlugende Güte — all das, einstmal als durchaus dichterisch empfunden, scheint heute doch mehr literarisch. Was der Bewunderung wert blieb, ist die Stimmungskunst der Komödie, die Hauptmannsche Kunst: eine Atmosphäre zu bilden. Hier eine Atmosphäre der Unentrinnbarkeit, die dumpf und dunkel zwischen und über den Menschen lastet. Auch in einem andern sind heute noch am „Friedensfest“ Dichterkräfte spürbar: in der Versenkung der charakteristischen Züge tief ins Innerste der Figuren. Oberflächlicher festgelegt müßten diese in der Komödie waltenden Familien-Eigenheiten (Zanksucht, Lust an méchanten Reden, Widerspruchsgeist) durchaus lustspielmäßig verflattern. Bei Brahm wird das „Friedensfest“ erdrückend ausgezeichnet dargestellt. Jeder Mensch wälzt das eigene Ich so umständlich über die Bühne, daß kein Quadratmillimeter seines seelischen Umfangs den Zuschauern verborgen bleibt. Jedem toten Wort wird Odem eingeblasen: zu welchem Zweck die Seele, bevor die Lippen das Wort bilden, erst tief Atem holt. Jeder Satz passiert durch ein Spalier von ehrerbietigen Pausen, geschäftiges Schweigen rennt voran und macht aufmerksam, daß jetzt der Satz kommt, und hinterher schreitet eine Suite von Fragezeichen, Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen. Kurz: es ist eine bleierne Vollkommenheit der Darstellung, die einen wahren Heißhunger nach konventioneller, flinker, ungewöhnlicher Schauspielerei erweckt. So

ist das Leben. Den ganzen Winter über denken wir mit neidvoller Wehmut an Brahms, und ist im Mai die Herrlichkeit endlich da, regt sich im Busen Bärtlichkeit fürs Deutsche Volkstheater!

*

„Einsame Menschen“. Ich habe im Theater noch nie so viel Husten gehört wie bei den Hauptmann-Vorstellungen des Lessingtheaters. Was sollte man denn auch sonst während der zahlreichen langen Kunstpausen machen? Irgend eine Entspannung braucht die Nervosität der Zuhörer. Vielleicht ließe sich dadurch Abhilfe schaffen, daß man die rote Literaturbeilage des Theaterzettels von Zeit zu Zeit erneuerte: da hätte man dann, während auf der Bühne Rede und Gegenrede, durch breite Zonen des Schweigens irrend, einander suchen, doch etwas zu lesen. Aber „wie berühmte Schauspieler das Sterben lernten“ weiß ich schon auswendig, und das Vogelach „Hermann Bahr als Kritiker“ dürften viele bereits von rückwärts aussagen können . . . Die Darstellung der „Einsamen Menschen“ durch das Brahmsche Ensemble war weniger eindrucksvoll als die im wiener Deutschen Volkstheater. Einzig Frau Lehmanns Kunst und Persönlichkeit schenkte starke, inhaltssatte Augenblicke. Sie allein hat den Griff, der zwingt, und sie allein vermag es, das Herz des Zuschauers zu überrumpeln. Ansonsten übt dieses Ensemble, wie es sich hier präsentierte, mehr eine Kunst der langsamen, zähen, eindringlichen Ueberredung. Tropfenweise fällt einem die Melancholie auf den Schädel. Aufzessive wird man mürbe gemacht. Schritt für Schritt von unerbittlich gutem und natürlichem Theaterspiel in die Ede der Bewunderung getrieben. Es ist kein Spaß. Fräulein Lina Dossen, hier noch unbekannt, spielte die Anna Mahr (eigentlich die schattenhafteste, unkörperlichste Figur der Komödie). Ein edles, musikalisches, wärmeren Akzenten schamboll ausweichendes Organ ist der erste Vorzug der Künstlerin, der auffällt. Dann eine noble und stille Art, Ergriffenheit zu spielen; in der Mimik ihres harten, originellen Gesichts drückt sich sehr schön der Sieg eines Willens über Revolten des Gefühls und der Nerven aus: das letzte Zucken, der ersterbende Aufruhr gebändigter Energien. Fräulein Somary als stille, geknickte, zarte Dulderin hatte rührende Momente. Eine Neigung zu Trauerweiden-Posen, das Haupt schief gesenkt, die Arme kraftlos dem Gesetz der Schwere untertan, brachte etliche Monotonie ins Spiel der Künstlerin. Man hatte keineswegs die Empfindung, daß dies eine vom Schicksal gebrochene, eigentlich frohe und starke Natur sei, sondern sah ein Trauerbäumchen, das aus innerster organischer Notwendigkeit Schmerzen tragen mußte, und das man nur ein klein wenig zu schütteln brauchte, damit es reichlich Tränen fallen ließ. Herrn Marrs Maler Braun blieb eine indifferente Figur. Sein humoristisch-knarrendes Organ ist einer erstaunlich totalen

Gleichgültigkeit fähig, einer Wurschtigkeit, die jedes herberen skeptischen Beifangs entbehrt. Als Schauspieler von Geschmaç und Intelligenz bewährte sich Herr Kurt Stieler. Aber man hat bei ihm einen unabwieslichen Eindruck von sozusagen: zweiter Kategorie. Es ist, als ob der Offizier irgendwie abhanden gekommen wäre, und an seiner Statt halte nun der Feldwebel, tapfer und fest, die Fahne. So scheint auch Herrn Stielers Johannes ein wenig dürr geraten. Zudem wird dieser Johannes durch sein voluminöses, bäuerisch-gesundes Elternpaar (Frau Lehmann und Herr Rickelt) aus der Rolle eines geistig Entwurzelten mehr in die eines physisch Degenerierten gedrängt. Kein Jahn-, sondern ein Siebenmonatskind . . . Von der berühmten Regiekunst des Lessingtheaters bekam man nur episodisch etwas zu merken. Das materielle Zentrum des Spiels war der Kleiderstod vor der Tür im Hintergrund. Was da Hüte und Ueberröde hingehängt und heruntergenommen und wieder hingehängt wurden, wäre der Statistik wert. Hauptmanns Drama kam die bedeutsame Darstellungsmethode des Brahmschen Ensembles gar nicht zu statten. Vor Jahren mag diese Art des Spiels, diese betulich-sorgfältige Auseinandersetzung des Dialogs, die Schönheiten und Stärken der Komödie offenbart haben. Heute offenbart sie deren Schwächen und weist ahnungslos-boßhaft auf alle Schäden im geistigen Material des Dramas hin. Statt über die brüchigen und hohlen Stellen des Dialogs leichtesten Fußes hinwegzueilen, schreiten die Brahminen mit dem gleichen langsamen, getragenen Feierschritt über sie wie über die guten und starken Stellen. So gibt es oft ein schlimmes Konzert von brüchigen und hohlen Klängen (wozu noch der Husten kommt, mit dem sich jener Teil des Publikums die Zeit vertreibt, der 'Hermann Bahr als Kritiker' schon gelesen hat). Schade. Ein Hauptmann-Fanatiker wie Herr Brahm sollte eigentlich nicht durch solch mörderische Pietät seinen Dichter dem Grinsen der Pfiffen preisgeben.

Max Reinhardt und Paris / von Paul Schlesinger

Die Gewißheit, daß das Debut des Deutschen Theaters in Paris glatt und normal verlaufen ist, mag uns beruhigen, aber sie verschafft uns keine Freude. Und wenn die Mehrzahl der pariser Blätter den Gästen eine höfliche Anerkennung zollt, so haben wir Grund zu besonderer Dankbarkeit, denn Reinhardt gab mit 'Sumerun' nur eine schwache Andeutung von dem, was er uns bedeutet, und wagte sich damit sogar in ein Gebiet, auf dem die Franzosen uns überlegen sind und bleiben werden.



Denn das französische Theater von heute — ich erlebige bei diesem Anlaß die ganze Saison — kann nichts andres und will kaum mehr geben als eine vollendet artistische Durchbildung des Szenischen. Man schätze das nicht zu niedrig ein. Es ist wahr, daß die Mehrzahl der Stücke, die hierzu aufgeboten werden, uns belanglos erscheinen, und daß ihre Mischung von oberflächlicher Gesellschaftsmoral, reichlicher Sentimentalität und sparsamem Wiß eher geeignet ist, uns von den Theatern fernzuhalten. Es ist ferner wahr, daß die Bühnenausstattung mit wenigen Ausnahmen durchaus noch da ist, wo Reinhardt vor Jahren angefangen hat. Es hängt das damit zusammen, daß Frankreich sich der modernen Bewegung im Kunstgewerbe fast völlig verschließt. Man will nicht. Aber soweit sich die Inszenierung auf Spiel und Haltung der Darsteller, auf die Ausarbeitung aller theatralischen Effekte bezieht, ist sie vollendet. Hier ist eine handwerkliche Basis vorhanden, gegen die der beste deutsche Regisseur nicht aufkommen kann, gegen die selbst ein erfolgreicher französischer Neuerer nichts vermöchte. Wohl hat sie — wie die ganze französische Kultur unsrer Tage — etwas Erstarrtes, Chinesenhaftes. Nur gibt sie eben etwas durchaus Positives. Sie beschränkt sich nicht auf eins von zwei Elitetheatern, man findet sie als ganz naturgewachsen auf den deutschen Vorstadtbühnen, man findet sie eigentlich auf jeder Straße, in jedem Balllokal, in jedem Viktualiengeschäft.

Ein feinstes Formgefühl regelt das gesamte öffentliche Leben, erhebt die Vorstadt mit den einfachsten Menschen auf ein gewisses gesellschaftliches Niveau und erlebt schließlich im Theater seinen künstlerischen Ausdruck. Sehen wir ein, daß alle Sorge und Mühe, alle Kraft und Arbeit der Vollenbung dieser Form gilt, so werden wir uns abgewöhnen müssen, über den Inhalt zu streiten. Ob Bernsteins 'L'Assaut' ein gutes, ob 'Ménage de Molière' ein schlechtes Theaterstück ist, lautet die Frage. Das Problem der französischen Dichtkunst steht nicht zur Erörterung.

Ein Theater gibt es, daß von deutschen Ideen stark beeinflusst ist. Das Théâtre des Arts, das bei seinen Ausstattungen es weder an Geschmack noch an Phantasie fehlen läßt. Aber diese jungen und mutigen Leute haben keine Schauspieler. Nicht etwa schlechte, sondern überhaupt keine; es sind Anfänger und Dilettanten, in der Art, wie sie Reinhardt für seine allerersten Versuche mit Erfolg verwendete. In Paris ist das unmöglich, man kann es nicht sehen.

Dagegen ist Antoine ein großer Künstler, der nicht ohne Gewinn Reinhardt in Berlin sah. Er hat ein fünfaktiges japanisches Spektakelstück mit ganz eminentem Können inszeniert.

Man spielt auch Operetten, wie die Tochter der Frau Angot' und den Orpheus, ohne alle modernen Mädchen, aber hinreißend in Verbe und in der Kunst des Gesanges, daß man fast den Begriff

des leichten Genres verliert; man glaubt, es handle sich um Konser-
vierung von Nationalheiligtümern. Es handelt sich darum.

Die technische Durchbildung der französischen Bühne in Gesang, Tanz, Sprache und Geste hat dem Publikum im Laufe der Jahrhunderte eine Empfindlichkeit gegeben, die uns fremd ist. Wir, die wir noch an Illusionen glauben, nehmen jede Leidenschaft für Leidenschaft und erhitzen uns daran, auch wenn wir im schlechtesten Anzug vom Bureau ins Theater gehen. Der Franzose, der nach einem vielgestaltigen, aber nicht überlastenden Diner, mehr angeregt als gesättigt, im Frack und Zylinder auf seinem Platz erscheint, hält nicht sehr viel von der Leidenschaft, aber er interessiert sich lebhaft für richtige und falsche Beinstellungen. Es liegt in der Ueberlieferung seines Volkes die Wissenschaft von der Gebärde in allen möglichen Lebenslagen, und ein naturalistischer Verstoß gegen die Akademie des Tanzes kann ihn empören.

Man wird ein so geartetes Volk in gewissem Sinne bewundern, ohne es vielleicht zu beneiden. Aber hier ist die Frage: Wie können unsre braven Schauspieler, die bei allem Talent halbe Barbaren sind, in Paris, in diesem Paris wirken? Und zwar gerade in einem Stück, in dem alles auf tänzerischen und mimischen Ausdruck gestellt ist? Nun, die Pariser machten Gesichter, wie ein Parkett von Richard Sträußen, Weingärtnern und Nikischen machen würde, wenn ihnen die Tochter eines französischen Ministers ein Potpourri aus der lustigen Witwe vierhändig vorzuspielen wagte. Man lächelt heimlich, man rumort sogar ein bißchen, ist aber höflich und sogar ein bißchen entzückt, weil eben Töchter Frankreichs sehr charmant sind. Denn auch die guten Franzosen haben am Ende gemerkt, daß an Moissi, Wegener, Thsolt, auch wenn sie schweigen, irgend etwas ist. Ihnen gefiel manchmal Frau Konstantin, und sie fanden Frau Maria Carmi sehr anziehend. Der Blumentweg schien ihnen besonders merkwürdig.

Im ganzen aber bedauerten sie, wie wir, daß sie die Künstler in einem Stück zu sehen bekamen, daß weder des deutschen noch des französischen Theaters würdig ist. Es hatte seine guten Gründe. Offiziell sprach man von der Unbeliebtheit der deutschen Sprache, inoffiziell sagte man sich, daß zwar kein Skandal, aber auch kein Geschäft dabei herauskommen könne.

Ich aber halte die Nothwendigkeit, gute Geschäfte zu machen, nicht für so ganz überzeugend. Jedenfalls, wenn Max Reinhardt nach Paris kam, durfte er sich nicht von dem trennen, was ihm in Deutschland treueste Herrin und Dienerin ist oder doch einmal war: von der Dichtung. Schon aber wird für das nächste Frühjahr ein neues Gastspiel angekündigt, das die Unterlassungen nachholen soll. Bis dahin freuen wir uns auf Max Reinhardt!

Circe / von Lion Feuchtwanger

Ulso das hat uns noch gefehlt. Das mußte noch kommen, daß uns Georg Fuchs einmal den Shakespeare oder den Goethe oder den Calderon entdeckte. Aber schließlich ist es doch nur in München möglich, daß einer im Ernst aufstehen und sagen darf, er habe einen Dichter entdeckt, der gerade in dieser Stadt längst mehr eingebürgert ist als irgendwo sonst im Reich. In München wirkte Graf Schack, der bislang noch das Gescheiteste über Calderon gesagt hat, in München blüht eine schaffensfrohe Calderon-Gesellschaft, in München ward dem Dichter, lange bevor Spanien ihm ein Denkmal setzte, neben Schiller und Shakespeare eine Büste errichtet. Was will also Georg Fuchs de la Mancha?

Er will ihn gar nicht, unsern Calderon: er will seinen echten, großen Calderon. Er will nicht den Calderon der literarischen Dramen, die sich die Welt erobert haben; er will den Calderon der höfischen Ausstattungstücke. Das ist, wie wenn einer erklärte, Heines Größe stecke nicht in den Werken, die die Welt kennt, sondern in seiner juristischen Doktordissertation. Diese Maschinenstücke, argumentiert unser Don Fuchs, sind gar nicht tot, sie sind vielmehr reines, psychologisches Theater, für das gerade wir Empfinden und Verständnis haben — sollten. „Calderon starb ohne einen Mäcen“, klagte sein Freund Antonio de Solis. Ich bin dieser Mäcen! verkündet Herr Fuchs. Die Calderons leiten ihren Namen daher, daß ein Vorfahr scheintot geboren wurde und erst in einem Kessel heißen Wassers (calderon) zum Leben erwachte: so, glaubt Herr Fuchs, sei auch die höfisch-mythologische Dramatik nur scheintot und erwache zum Leben im kochenden Wasser und Dunst der Fuchsischen Beredsamkeit. Also mischte er denn unbestreitbare Daten des Konversationslexikons und höchst bestreitbare Phrasen eignen Wachstums zu einem programmatischen Artikel, entdeckte in August Wilhelm Schlegels Spanischem Theater ein schwaches höfisches Stück: El mayor encanto Amor (Ueber allen Zauber Liebe), be-, ver- und zerarbeitete es zu einem noch schwächeren: Circe (welchem Titel die Endung der vierten lateinischen Deklination mehr angepaßt wäre als die der ersten griechischen) und ließ dieses potenziert schwache Stück mit Pomp und Tumult im Künstlertheater aufführen.

Ich sagte, Calderons mythologische Spiele seien an sich schwach. Nur zwei unter den siebenzehn mir bekannten können allenfalls für den modernen Hörer schmachhaft gemacht werden: ‚Echo und Narcissus‘ ist das eine, das andre ist nicht übersetzt und wird also Herrn Fuchs wohl spanisch bleiben müssen; es heißt ‚Die Statue des Prometheus‘. ‚Circe‘ aber gehört zu dem Schwächsten, was Calderon überhaupt geschrieben, und selbst die gewandteste Feder könnte dies welke Werk

nicht aufblühen machen. Calderon ändert kaum etwas an dem Circe-Abenteuer, wie die Odyssee es berichtet, fügt nur den Schluß drastischer, indem er Circe sich in den Aetna stürzen läßt. Er vermeidet es mit Absicht, seinen Menschen irgendwelche psychologischen Motive unterzuschieben, er bewegt sie durch willkürliche äußerliche Zaubermittel, sodaß das Drama ein Maschinenstück im eigentlichsten Wortsinne wird und macht die Gestalten im übrigen zu bläßlichen spanischen Höflingen, die alle über einen Leisten geschlagen sind. Den eigentlichen Inhalt des Stückes bilden höfische Disputationen über die Minne und die Ehre. Alle Leidenschaft ist in sophistisch verbrämte Galanterie, alles Heldentum in ein zeremoniöses Ehrbewußtsein verkehrt. Die Diktion entbehrt aller Wärme, ist stellenweis bis zur Ungenießbarkeit euphuistisch, entzündet aber dann wieder durch ihre wundervolle artistische Gemessenheit. In seinen besten Partien mutet das Lustspiel wie steifgewordener ‚Sommerstrauch‘ an, in seinen schlechteren wie verbrauchte ‚Schöne Helena‘. Die Komik des Dramas gemahnt lebhaft an den Text der ‚Zauberflöte‘, dessen Niveau sie jedenfalls nirgends übertreibt: alles in allem ein Stück von lediglich kulturhistorischem Interesse.

Was an Fuchssens Bearbeitung als Verbesserung von August Wilhelm Schlegels Verdeutschung bezeichnet werden kann, sind nur die ballettmäßigen Uebergangs- und Abschlußszenen, die glücklich konzentrierte Stichomythie im dritten Akt, wenn Ulysses zwischen Ehre und Liebe sich entscheiden soll, allenfalls noch der Schlußmonolog Circes, bevor sie sich in den Krater stürzt, und ein paar geglückte Einzelverse. Fast alle übrigen Aenderungen erweisen sich als willkürliche, in sich widerspruchsvolle und stillose Experimente, die oft auf purem Mißverständnis des Wortsinns beruhen. Eine Masse von Einzelzügen beweisen, daß Fuchs die ganze Technik und die eigentliche Form des Werks mißverstanden hat. Da die Handlung Calderons an sich weiterschweifig und ohne große Klarheit ist, wäre es vor allem darauf angekommen, sie möglichst klar und plastisch herauszugestalten. Fuchs aber hat sie noch verworrener und noch kindischer gemacht.

Seine Diktion? Statt einen einheitlichen, dem vierfüßigen Trochäus des Spaniers entsprechenden Grundvers zu finden, wechselt Fuch immerfort willkürlich den Rhythmus. Es sei nun nicht geleugnet, daß diesem zuchtlos im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Kavaliere dabei zuweilen recht gute Verse glücken: aber dann wieder laufen ihm Geschmacklosigkeiten unter, die alles verderben — wenn er etwa bei der Entzauberung des Lysidas und der Florida die schönen Schlegelschen Sonette verhunzt, oder wenn er den nur in der Kulturgeschichte zulässigen Terminus ‚cour d'amour‘ gebraucht und die Akademie der Liebe zu einem Auerheimerschen Feuilletton verdünnt; die Wize Clarins gar sind schlechte Vorstadtkomik, und das Matrosen-

lied der griechischen Herren am Schluß erhebt sich nicht über das Niveau eines Veteranenprologs: „Alle Mann — drauf und dran! — Rudert fest — Westsüdwest!“ Nein, das ist schon eine recht schiffbrüchige Waterkant-Weise, die weder an die Gesteade des Okeanos noch an die Ufer des Guadalquivir gemahnt.

Eine sehr glückliche Synthese aber von sagenhaftem Hellenentum und historisch barockem Spanien bot die Aufführung. Man hatte einen großen Aufwand vertan und alles auf Repräsentativ-Prunkvollste gestellt. Alfred Palm, dem Regisseur, sei es unter diesen Umständen gedankt, daß er außer einem echten Zwerg und echten Negern keinerlei Mäpchen brachte. Er vermied es, psychologische und symbolistische Finessen in das Werk hineinzugeheimnissen, und widerstand auch der Versuchung, spanische Granden in Mantel und Degen unter die Zuschauer zu mischen. Es war vielmehr alles ohne Ueberaschung sehr fleißig und adrett gemacht. Festspielhaft repräsentativ prunkten die Dekorationen und Kostüme Pierl-Veroncos; festspielhaft kalt und virtuos gleißte die Circe der Frau Durieux; die Leistungen der zahlreichen Spieler und Statisten glänzten geradezu von Sauberkeit. Und nichts störte als die armselige, vordringliche Musik Eduard Rünnekes, der klägliche Uhlß des Herrn Waldemar Staegemann und ach! der arme Max Ballenberg, der sich vergeblich bemühte, den albernen Späßen des Clarin so was wie eine Seele einzuhauchen.

Alles in allem kann die münchener ‚Circe‘ nur als ein (theatergeschichtlich nicht uninteressantes) Experiment angesprochen werden. Für die Reform unsrer lebendigen Bühne bedeutet sie nicht mehr als bestenfalls eine Dissertation über den amphibrachyschen Vers bei Calderon.

Berg-Eyvind und sein Weib / von Sven Lange

Die Aufführung dieses Schauspiels von Johann Sigurjonsson am kopenhagener Dogmartheater war ein großer und schöner Abend — der wertvollste der ganzen Saison.

Das Schauspiel selbst zeigt schon ein ungewöhnliches Angesicht, wenn es auch mehr durch seine klaren, kräftigen Linien wirkt, als durch Realität und unwillkürliches Leben überzeugt. Es will auf Island in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts vor sich gehen, aber sein Geist ist dennoch dänisch und modern. Würde man nicht, daß der Autor ein dänischschreibender Isländer ist, würde man vermuten, das Stück stamme von einem jungen einsamen Poeten, der bei uns zu Hause ist und von einem Besuch auf der Saga-Insel Bilder von deren Alltagsleben mitheimgebracht und gleichzeitig einen starken seelischen

Eindruck von ihrer gefährvollen, drohenden Natur empfangen hat. Der Dialog ist nicht die Sprache des Lebens; seine Menschen leben vermittlest einer festen und klaren, feingeistigen und seelenvollen Diction, die eher aus der gefühlvollen und schönheitsfatten Ueberlegung des Dichters erwächst, als aus einem intuitiven Eindringen in das Leben ferner und barbarischer Zeiten. Was er von der Zeit weiß, von dieser schildern will, gibt er nicht in der Rede seiner Menschen, sondern durch die Situationen, die sämtlich mit einer außerordentlich künstlerischen Prägnanz wirken.

Diese Situationen sind folgende. Ein geächteter Mann, Eyvind, der wegen Diebstahls bestraft ist, sucht unter einem angenommenen Namen Dienst bei einer reichen, freundseligen Witwe, Halla, die dank seiner Tüchtigkeit und Männlichkeit Zuneigung zu ihm faßt. Er wird von der Obrigkeit verdächtigt — und Hallas Schwager, der Kirchspielsvogt, kommt in ihr offenes, gastfreies Haus, das von Gesinde, Verlaulenen und Bettlern wimmelt, um ihn zu verfolgen. Da begreift Halla, daß sie Eyvind liebt — sie will ihn beschützen.

Sie vertauschen das Haus mit den weiten grünen Tristen in den Bergen. Er ist glücklich in dem freien Leben, zusammen mit den andern Hirten, zusammen mit ihr, die er liebt. Hier in der schönsten Sommerpracht entfaltet sich ihre Liebe — aber die Gefahr ist nahe und macht sie unruhig. Und als nun der Vogt und der Richter, die den Beweis seines Verbrechens erbracht haben, ihn verhaften wollen, flüchtet er in die Berge, und Halla folgt ihm.

In einer wilden Bergesgegend, mit dem schäumenden Wassersturz neben ihrer Hütte, führen sie nun mehrere Jahre ein einsames, glühendes Leben. Sie haben ein kleines Kind, und ein vagabondierender Arbeiter, Arnes, hat sich ihnen angeschlossen — niemand weiter. Sie sind geächtet. Arnes verzehrt sich in seiner Einsamkeit von einer verzweifelten Liebe zu Halla, und, als sie ihn abweist, überfällt er sie mit den fürchterlichsten Anklagen und entflieht. Die Luft zwischen ihnen ist krank, vergiftet, von Kummer und Ahnungen schwer. Da bricht der Vogt mit seinen Leuten über sie herein, um sie zu fangen oder zu töten — und in sinnloser Verzweiflung wirft Halla ihr Kind in den Wasserfall und flüchtet weiter mit Eyvind, noch weiter, höher hinauf, ganz in die ödeste Einsamkeit.

Da leben sie nun, dahin schließlich vertrieben, beide allein. In einer kleinen Hütte, vom fürchterlichsten Schneesturm umtoft. Sie hungern. Sie rasen gegen einander. Und zum Schluß?

Hier hat der Dichter geschwankt.

In der ersten Fassung ließ er Eyvind und Halla in der äußersten Not vom Tode gerettet werden. Ein Pferd, das vermutlich früher zur Hütte gehört hatte, lehrt zurück; sie schlachten es und stillen ihren sinnlosen Hunger, und die Satttheit löst ihren Haß und ihre Verzweiflung

in milde und wehmütige Tränen auf. Später, als das Buch gedruckt wurde, hat man sie dagegen im Unwetter umkommen lassen — aber bei der Aufführung hat der Autor wiederum seine Zuflucht zu dem erlösenden Pferdefleisch genommen.

Ich muß bekennen, daß ich den Schluß der Buchfassung vorziehe — selbst wenn der andre, sowohl menschlich wie dichterisch angesehen, sehr wohl verteidigt werden kann. Aber ist es nicht etwas unwahrscheinlich, daß das Pferd grade jetzt, in dem vernichtenden Schneesturm, die Hütte aufsuchen soll? Und ist der versöhnende Schluß in dramatischer Hinsicht nicht allzu verebbend? Man glaubt nicht an ein glückliches oder auch nur erträgliches Zukunftsleben für diese beiden Menschen, die das Unglück so weit von einander entfernt hat. Der Tod ist ein herrliches Ausrufezeichen am Schluß eines Dramas, und ein Drama wie dieses, worin das Schicksal die Menschen in einer steil aufsteigenden Linie zu immer größerer Einsamkeit führt, zu immer größerem Leiden, würde der Tod wie eine Glorie krönen.

Aber auch so, wie es ist, ragt es hoch auf. Die drei ersten Aufzüge, die in technischer Hinsicht ganz eigenartig sind, vermögen dem Drama eine ungewöhnlich harmonische Struktur zu geben, und der schöne und seelenvolle Dialog verdeckt mit seinen Blumen, wo es etwa an individuellem Leben und an Charakterisierungsvermögen gebräche.

In dieser Hinsicht war der Aufführung ein weiter Spielraum gegeben, den sie in vollstem Maße zu nutzen verstand. In allererster Linie natürlich von Frau Dybwad, die die Halla gab. Die Rolle steht ihr besonders an. Ihre Sprache, die in dänischen Vorstellungen bisweilen als störend erscheinen kann, weil sie eine fremde ist, harmoniert hier mit ihren fremdartigen Kostümen und den Dekorationen — und die Seele der Rolle, die gleichzeitig zart und voll Kraft ist, weckt ihre schönsten Fähigkeiten.

Kein Blick ist schöner, kein Lächeln herzgewinnender als Hallas, wenn sie vertraulich und tröstend zwischen ihren armen Freunden herumgeht, glücklich in ihrer Liebe. Welch ein goldenes Gemüt! Und da sie von dem Verbrechen des Geliebten erfährt, bekommt ihr Angesicht den Ausdruck einer stummen und verwunderten Hilflosigkeit, eines gebrechlichen Schimmers von Weinen ohne Tränen und bangem Lächeln, daß ihre Seele ganz enthüllt.

Und wie tapfer sie ist! Da die Gefahren ihrem Freunde ans Leben zu gehen drohen, stählt sich ihre Liebe und wird ihm eine unererschütterliche Wehr; ihr Blick trifft seine Feinde wie ein Spieß, ihre Haltung ist die einer Hylgie. Als Arnes sie versuchen will, erhebt sich ihre Replik besonders machtvoll, von ihrem tiefsten Gefühl genährt, fest und unüberwindlich, hoch in den Raum, als wäre sie in Marmor gemeißelt.

Das Höchste gelang ihr in der Verzweiflung der Schlußszenen. Hier hat der Hunger ihr Menschenwesen zerstört, und ein verzweifelteres Tier, eine Wölfin, ist aus dessen Ruinen aufgetaucht. Sein stummer, halbgebrochener Blick, sein Nöcheln, seine kranken, sinnlosen und ohnmächtigen Bewegungen vereinten sich zu einem unbergeßlichen Bilde animalischen Leidens.

Gegen diese Erscheinung war es schwierig, sich zu behaupten, und doch stand Adam Poulsen als Cybind sehr schön an ihrer Seite. Er hatte es, wie immer, schwer, den Ausdruck erotischer Wärme und Hingebung zu finden, aber das Wilde der Erscheinung gab er mit einer künstlerischen Stärke, die er vorher kaum je bewiesen hat. Johannes Nielsen, der den Arnes mit einer zu weichen Charakteristik spielte, hatte seine ganze Kraft darauf verwandt, die Vorstellung zu starken, lebendigen und stimmungsvollen Bildern zusammenzufassen.

Die ungewöhnliche und bedeutende Vorstellung weckte naturgemäß einen außerordentlichen Beifall. Sie schließt eine schwierige Saison auf die schönste Weise und gibt die beste Vorbedeutung für die kommende.

Der Protestbund / von Erich Ziegel

Lieber Max Marx!

Wer zum ersten Mal — für eine gute Sache, wie er meint — in einen Parteikampf tritt, der wird zunächst etwas benommen von all den Verdrehungen und Verleumdungen, die sich gegen ihn zusammenballen. Ihr Artikel in der „Schaubühne“ war mir eine angenehme Ueberraschung. „Es gibt also noch Gegner, welche sich eines anständigen Tones befleißigen und sachliche Fragen sachlich zu behandeln vermögen!“ jauchzte mein Herz. Aber ach, meine Freude war von kurzer Dauer. Denn einige Tage später las ich den „Neuen Weg“ und mußte betrübt erkennen, daß auch Sie, lieber Marx, durch die geschwächte Position Ihrer Partei verleitet werden, in dem amtlichen, also uns verschlossenen Rissen-Organ mit unwürdigen Waffen zu fechten. Oder, Hand auf goldene wiener Herz, halten Sie es für besonders vornehm, wenn Sie dort ihren Lesern erzählen: „In einer berliner Mittagszeitung greift das Bündlein den einstimmig gewählten Vertrauensmann auf das heftigste an . . .“? Und wenn Sie dabei wissentlich verschweigen, daß dieser sogenannte Angriff nur eine Antwort auf eine in derselben Mittagszeitung veröffentlichte Beschimpfung des „Bündleins“ durch denselben Vertrauensmann darstellte? Und wenn Sie ferner schreiben: „Nicht mehr und nicht weniger wird ihm (Mickelt) vorgeworfen, als daß er die Freundschaft mit dem Präsidenten mit den Interessen der Genossenschaft identifiziere“, so ist das eine gar niedliche — Umdichtung, lieber Kollege. Mickelt unterstellte dem Protest-

Denn das französische Theater von heute — ich erlebige bei diesem Anlaß die ganze Saison — kann nichts andres und will kaum mehr geben als eine vollendet artistische Durchbildung des Szenischen. Man schätze das nicht zu niedrig ein. Es ist wahr, daß die Mehrzahl der Stücke, die hierzu aufgeboten werden, uns belanglos erscheinen, und daß ihre Mischung von oberflächlicher Gesellschaftsmoral, reichlicher Sentimentalität und sparsamem Wiß eher geeignet ist, uns von den Theatern fernzuhalten. Es ist ferner wahr, daß die Bühnenausstattung mit wenigen Ausnahmen durchaus noch da ist, wo Reinhardt vor Jahren angefangen hat. Es hängt das damit zusammen, daß Frankreich sich der modernen Bewegung im Kunstgewerbe fast völlig verschließt. Man will nicht. Aber soweit sich die Inszenierung auf Spiel und Haltung der Darsteller, auf die Ausarbeitung aller theatralischen Effekte bezieht, ist sie vollendet. Hier ist eine handwerkliche Basis vorhanden, gegen die der beste deutsche Regisseur nicht aufkommen kann, gegen die selbst ein erfolgreicher französischer Neuerer nichts vermöchte. Wohl hat sie — wie die ganze französische Kultur unsrer Tage — etwas Erstarrtes, Chinesenhaftes. Nur gibt sie eben etwas durchaus Positives. Sie beschränkt sich nicht auf eins von zwei Elitetheatern, man findet sie als ganz naturgewachsen auf den deutschen Vorstadtbühnen, man findet sie eigentlich auf jeder Straße, in jedem Balllokal, in jedem Viktualiengeschäft.

Ein feinstes Formgefühl regelt das gesamte öffentliche Leben, erhebt die Vorstadt mit den einfachsten Menschen auf ein gewisses gesellschaftliches Niveau und erlebt schließlich im Theater seinen künstlerischen Ausdruck. Sehen wir ein, daß alle Sorge und Mühe, alle Kraft und Arbeit der Vollenbung dieser Form gilt, so werden wir uns abgewöhnen müssen, über den Inhalt zu streiten. Ob Bernsteins *L'Assaut* ein gutes, ob *Ménage de Molière* ein schlechtes Theaterstück ist, lautet die Frage. Das Problem der französischen Dichtkunst steht nicht zur Erörterung.

Ein Theater gibt es, daß von deutschen Ideen stark beeinflusst ist. Das Théâtre des Arts, das bei seinen Ausstattungen es weder an Geschmack noch an Phantasie fehlen läßt. Aber diese jungen und mutigen Leute haben keine Schauspieler. Nicht etwa schlechte, sondern überhaupt keine; es sind Anfänger und Dilettanten, in der Art, wie sie Reinhardt für seine allerersten Versuche mit Erfolg verwendete. In Paris ist das unmöglich, man kann es nicht sehen.

Dagegen ist Antoine ein großer Künstler, der nicht ohne Gewinn Reinhardt in Berlin sah. Er hat ein fünfaktiges japanisches Spektakelstück mit ganz eminentem Können inszeniert.

Man spielt auch Operetten, wie die *Tochter der Frau Angot* und den *Orpheus*, ohne alle modernen Mäxchen, aber hinreißend in Verbe und in der Kunst des Gesanges, daß man fast den Begriff

des leichten Genres verliert; man glaubt, es handle sich um Konser-
vierung von Nationalheiligthümern. Es handelt sich darum.

Die technische Durchbildung der französischen Bühne in Gesang, Tanz, Sprache und Geste hat dem Publikum im Laufe der Jahrhunderte eine Empfindlichkeit gegeben, die uns fremd ist. Wir, die wir noch an Illusionen glauben, nehmen jede Leidenschaft für Leidenschaft und erhitzen uns daran, auch wenn wir im schlechtesten Anzug vom Bureau ins Theater gehen. Der Franzose, der nach einem vielgestaltigen, aber nicht überlastenden Diner, mehr angeregt als gesättigt, im Frack und Zylinder auf seinem Platz erscheint, hält nicht sehr viel von der Leidenschaft, aber er interessiert sich lebhaft für richtige und falsche Beinstellungen. Es liegt in der Ueberlieferung seines Volkes die Wissenschaft von der Gebärde in allen möglichen Lebenslagen, und ein naturalistischer Verstoß gegen die Akademie des Tanzes kann ihn empören.

Man wird ein so geartetes Volk in gewissem Sinne bewundern, ohne es vielleicht zu beneiden. Aber hier ist die Frage: Wie können unsere braven Schauspieler, die bei allem Talent halbe Barbaren sind, in Paris, in diesem Paris wirken? Und zwar gerade in einem Stück, in dem alles auf tänzerischen und mimischen Ausdruck gestellt ist? Nun, die Pariser machten Gesichter, wie ein Parkett von Richard Sträußen, Weingärtnern und Ritschen machen würde, wenn ihnen die Tochter eines französischen Ministers ein Potpourri aus der lustigen Wittve vierhändig vorzuspielen wagte. Man lächelt heimlich, man rumort sogar ein bißchen, ist aber höflich und sogar ein bißchen entzückt, weil eben Töchter Frankreichs sehr charmant sind. Denn auch die guten Franzosen haben am Ende gemerkt, daß an Moissi, Wegener, Ehsoldt, auch wenn sie schweigen, irgend etwas ist. Ihnen gefiel manchmal Frau Konstantin, und sie fanden Frau Maria Carmi sehr anziehend. Der Blumentweg schien ihnen besonders merkwürdig.

Im ganzen aber bedauerten sie, wie wir, daß sie die Künstler in einem Stück zu sehen bekamen, das weder des deutschen noch des französischen Theaters würdig ist. Es hatte seine guten Gründe. Offiziell sprach man von der Unbeliebtheit der deutschen Sprache, inoffiziell sagte man sich, daß zwar kein Skandal, aber auch kein Geschäft dabei herauskommen könne.

Ich aber halte die Nothwendigkeit, gute Geschäfte zu machen, nicht für so ganz überzeugend. Jedenfalls, wenn Max Reinhardt nach Paris kam, durfte er sich nicht von dem trennen, was ihm in Deutschland treueste Herrin und Dienerin ist oder doch einmal war: von der Dichtung. Schon aber wird für das nächste Frühjahr ein neues Gastspiel angekündigt, das die Unterlassungen nachholen soll. Bis dahin freuen wir uns auf Max Reinhardt!

Circe / von Lion Feuchtwanger

Also das hat uns noch gefehlt. Das mußte noch kommen, daß uns Georg Fuchs einmal den Shakespeare oder den Goethe oder den Calderon entdeckte. Aber schließlich ist es doch nur in München möglich, daß einer im Ernst aufstehen und sagen darf, er habe einen Dichter entdeckt, der gerade in dieser Stadt längst mehr eingebürgert ist als irgendwo sonst im Reich. In München wirkte Graf Schack, der bislang noch das Gescheiteste über Calderon gesagt hat, in München blüht eine schaffensfrohe Calderon-Gesellschaft, in München ward dem Dichter, lange bevor Spanien ihm ein Denkmal setzte, neben Schiller und Shakespeare eine Büste errichtet. Was will also Georg Fuchs de la Mancha?

Er will ihn gar nicht, unsern Calderon: er will seinen echten, großen Calderon. Er will nicht den Calderon der literarischen Dramen, die sich die Welt erobert haben; er will den Calderon der höfischen Ausstattungstücke. Das ist, wie wenn einer erklärte, Seines Größe stecke nicht in den Werken, die die Welt kennt, sondern in seiner juristischen Doktorarbeit. Diese Maschinenstücke, argumentiert unser Don Fuchs, sind gar nicht tot, sie sind vielmehr reines, psychologisch-freies Theater, für das gerade wir Empfinden und Verständnis haben — sollten. „Calderon starb ohne einen Mäcen“, klagte sein Freund Antonio de Solis. Ich bin dieser Mäcen! verkündet Herr Fuchs. Die Calderons leiten ihren Namen daher, daß ein Vorfahr scheintot geboren wurde und erst in einem Kessel heißen Wassers (calderon) zum Leben erwachte: so, glaubt Herr Fuchs, sei auch die höfisch-mythologische Dramatik nur scheintot und erwache zum Leben im kochenden Wasser und Dunst der Fuchsischen Beredsamkeit. Also mischte er denn unbestreitbare Daten des Konversationslexikons und höchst bestreitbare Phrasen eignen Wachstums zu einem programmatischen Artikel, entdeckte in August Wilhelm Schlegels Spanischem Theater ein schwaches höfisches Stück: El mayor encanto Amor (Ueber allen Zauber Liebe), be-, ver- und zerarbeitete es zu einem noch schwächeren: Circe (welchem Titel die Endung der vierten lateinischen Deklination mehr angepaßt wäre als die der ersten griechischen) und ließ dieses potenziert schwache Stück mit Pomp und Tumult im Künstlertheater aufführen.

Ich sagte, Calderons mythologische Spiele seien an sich schwach. Nur zwei unter den siebenzehn mir bekannten können allenfalls für den modernen Hörer schmachhaft gemacht werden: ‚Echo und Narcissus‘ ist das eine, das andre ist nicht übersetzt und wird also Herrn Fuchs wohl spanisch bleiben müssen; es heißt ‚Die Statue des Prometheus‘. ‚Circe‘ aber gehört zu dem Schwächsten, was Calderon überhaupt geschrieben, und selbst die gewandteste Feder könnte dies welke Werk

nicht aufblühen machen. Calderon ändert kaum etwas an dem Circe-Abenteuer, wie die Odyssee es berichtet, fügt nur den Schluß drastischer, indem er Circe sich in den Aetna stürzen läßt. Er vermeidet es mit Absicht, seinen Menschen irgendwelche psychologischen Motive unterzuschieben, er bewegt sie durch willkürliche äußerliche Zaubermittel, sodaß das Drama ein Maschinenstück im eigentlichsten Wortsinne wird und macht die Gestalten im übrigen zu bläßlichen spanischen Höflingen, die alle über einen Leisten geschlagen sind. Den eigentlichen Inhalt des Stückes bilden höfische Disputationen über die Minne und die Ehre. Alle Leidenschaft ist in sophistisch verbrämte Galanterie, alles Heldentum in ein zeremoniöses Ehrbewußtsein verkehrt. Die Diktion entbehrt aller Wärme, ist stellenweis bis zur Ungenießbarkeit euphuistisch, entzündet aber dann wieder durch ihre wundervolle artistische Gemessenheit. In seinen besten Partien mutet das Lustspiel wie steifgewordener ‚Sommernachtsstraum‘ an, in seinen schlechteren wie verbrauchte ‚Schöne Helena‘. Die Komik des Dramas gemahnt lebhaft an den Text der ‚Zauberflöte‘, dessen Niveau sie jedenfalls nirgends übertreibt: alles in allem ein Stück von lediglich kulturhistorischem Interesse.

Was an Fuchsens Bearbeitung als Verbesserung von August Wilhelm Schlegels Verdeutschung bezeichnet werden kann, sind nur die ballettmäßigen Uebergangs- und Abschlußszenen, die glücklich konzentrierte Stichomythie im dritten Akt, wenn Ulysses zwischen Ehre und Liebe sich entscheiden soll, allenfalls noch der Schlußmonolog Circes, bevor sie sich in den Krater stürzt, und ein paar geglückte Einzelverse. Fast alle übrigen Aenderungen erweisen sich als willkürliche, in sich widerspruchsvolle und stillose Experimente, die oft auf purem Mißverständnis des Wortsinns beruhen. Eine Masse von Einzelzügen beweisen, daß Fuchs die ganze Technik und die eigentliche Form des Werks mißverstanden hat. Da die Handlung Calderons an sich weiterschweifig und ohne große Klarheit ist, wäre es vor allem darauf angekommen, sie möglichst klar und plastisch herauszugestalten. Fuchs aber hat sie noch verworrener und noch kindischer gemacht.

Seine Diktion? Statt einen einheitlichen, dem vierfüßigen Trochäus des Spaniers entsprechenden Grundvers zu finden, wechselt Fuch immerfort willkürlich den Rhythmus. Es sei nun nicht geleugnet, daß diesem zuchtlos im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Kavaliere dabei zuweilen recht gute Verse glücken: aber dann wieder laufen ihm Geschmacklosigkeiten unter, die alles verderben — wenn er etwa bei der Entzauberung des Lysidas und der Florida die schönen Schlegelschen Sonette verhunzt, oder wenn er den nur in der Kulturgeschichte zulässigen Terminus ‚cour d'amour‘ gebraucht und die Akademie der Liebe zu einem Auerheimerschen Feuilleton verbünnt; die Wipe Clarins gar sind schlechte Vorstadtromik, und das Matrosen-

lied der griechischen Herren am Schluß erhebt sich nicht über das Niveau eines Veteranenprologs: „Alle Mann — drauf und dran! — Rudert fest — Westjüdwest!“ Nein, das ist schon eine recht schiffbrüchige Waterkant-Weise, die weder an die Gestade des Okeanos noch an die Ufer des Guadalquivir gemahnt.

Eine sehr glückliche Synthese aber von sagenhaftem Hellenentum und historisch barockem Spanien bot die Aufführung. Man hatte einen großen Aufwand vertan und alles aufs Repräsentativ-Prunkvollste gestellt. Alfred Palm, dem Regisseur, sei es unter diesen Umständen gedankt, daß er außer einem echten Zwerg und echten Negern keinerlei Mäxchen brachte. Er vermied es, psychologische und symbolistische Feinheiten in das Werk hineinzugeheimnissen, und widerstand auch der Versuchung, spanische Granden in Mantel und Degen unter die Zuschauer zu mischen. Es war vielmehr alles ohne Ueberaschung sehr fleißig und adrett gemacht. Festspielhaft repräsentativ prunkten die Dekorationen und Kostüme Hierl-Beroncos; festspielhaft kalt und virtuos gleißte die Circe der Frau Durieux; die Leistungen der zahlreichen Spieler und Statisten glänzten geradezu von Sauberkeit. Und nichts störte als die armselige, vordringliche Musik Eduard Rünnekes, der klägliche Uhlß des Herrn Waldemar Staegemann und ach! der arme Max Ballenberg, der sich vergeblich bemühte, den albernen Späßen des Clarin so was wie eine Seele einzuhauchen.

Alles in allem kann die münchener ‚Circe‘ nur als ein (theatergeschichtlich nicht uninteressantes) Experiment angesprochen werden. Für die Reform unsrer lebendigen Bühne bedeutet sie nicht mehr als bestenfalls eine Dissertation über den amphibrachyschen Vers bei Calderon.

Berg-Eyvind und sein Weib / von Sven Lange

Die Aufführung dieses Schauspiels von Johann Sigurjonsson am kopenhagener Dogmartheater war ein großer und schöner Abend — der wertvollste der ganzen Saison.

Das Schauspiel selbst zeigt schon ein ungewöhnliches Angesicht, wenn es auch mehr durch seine klaren, kräftigen Linien wirkt, als durch Realität und unwillkürliches Leben überzeugt. Es will auf Island in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts vor sich gehen, aber sein Geist ist dennoch dänisch und modern. Würde man nicht, daß der Autor ein dänischschreibender Isländer ist, würde man vermuten, das Stück stamme von einem jungen einsamen Poeten, der bei uns zu Hause ist und von einem Besuch auf der Saga-Insel Bilder von deren Alltagsleben mitheimgebracht und gleichzeitig einen starken seelischen

Eindruck von ihrer gefährvollen, drohenden Natur empfangen hat. Der Dialog ist nicht die Sprache des Lebens; seine Menschen leben vermittle einer festen und klaren, feingeistigen und seelenvollen Diction, die eher aus der gefühlvollen und schönheitsfatten Ueberlegung des Dichters erwächst, als aus einem intuitiven Eindringen in das Leben ferner und barbarischer Zeiten. Was er von der Zeit weiß, von dieser schildern will, gibt er nicht in der Rede seiner Menschen, sondern durch die Situationen, die sämtlich mit einer außerordentlich künstlerischen Prägnanz wirken.

Diese Situationen sind folgende. Ein geächteter Mann, Eyvind, der wegen Diebstahls bestraft ist, sucht unter einem angenommenen Namen Dienst bei einer reichen, freundseligen Witwe, Halla, die dank seiner Tüchtigkeit und Männlichkeit Zuneigung zu ihm faßt. Er wird von der Obrigkeit verdächtigt — und Hallas Schwager, der Kirchspielsvogt, kommt in ihr offenes, gastfreies Haus, das von Gesinde, Verkauften und Bettlern wimmelt, um ihn zu verfolgen. Da begreift Halla, daß sie Eyvind liebt — sie will ihn beschützen.

Sie vertauschen das Haus mit den weiten grünen Tristen in den Bergen. Er ist glücklich in dem freien Leben, zusammen mit den andern Hirten, zusammen mit ihr, die er liebt. Hier in der schönsten Sommerpracht entfaltet sich ihre Liebe — aber die Gefahr ist nahe und macht sie unruhig. Und als nun der Vogt und der Richter, die den Beweis seines Verbrechens erbracht haben, ihn verhaften wollen, flüchtet er in die Berge, und Halla folgt ihm.

In einer wilden Bergeßgegend, mit dem schäumenden Wassersturz neben ihrer Hütte, führen sie nun mehrere Jahre ein einsames, glühendes Leben. Sie haben ein kleines Kind, und ein vagabondierender Arbeiter, Arnes, hat sich ihnen angeschlossen — niemand weiter. Sie sind geächtet. Arnes verzehrt sich in seiner Einsamkeit von einer verzweifelten Liebe zu Halla, und, als sie ihn abweist, überfällt er sie mit den fürchterlichsten Anklagen und entflieht. Die Luft zwischen ihnen ist krank, vergiftet, von Kummer und Ahnungen schwer. Da bricht der Vogt mit seinen Leuten über sie herein, um sie zu fangen oder zu töten — und in sinnloser Verzweiflung wirft Halla ihr Kind in den Wasserfall und flüchtet weiter mit Eyvind, noch weiter, höher hinauf, ganz in die ödeste Einsamkeit.

Da leben sie nun, dahin schließlich vertrieben, beide allein. In einer kleinen Hütte, vom fürchterlichsten Schneesturm umtoßt. Sie hungern. Sie rasen gegen einander. Und zum Schluß?

Hier hat der Dichter geschwankt.

In der ersten Fassung ließ er Eyvind und Halla in der äußersten Not vom Tode gerettet werden. Ein Pferd, das vermutlich früher zur Hütte gehört hatte, kehrt zurück; sie schlachten es und stillen ihren sinnlosen Hunger, und die Satttheit löst ihren Haß und ihre Verzweiflung

in milde und wehmütige Tränen auf. Später, als das Buch gedruckt wurde, hat man sie dagegen im Unwetter umkommen lassen — aber bei der Aufführung hat der Autor wiederum seine Zuflucht zu dem erlösenden Pferdefleisch genommen.

Ich muß bekennen, daß ich den Schluß der Buchfassung vorziehe — selbst wenn der andre, sowohl menschlich wie dichterisch angesehen, sehr wohl verteidigt werden kann. Aber ist es nicht etwas unwahrscheinlich, daß das Pferd grade jetzt, in dem vernichtenden Schneesturm, die Hütte aufsuchen soll? Und ist der versöhnende Schluß in dramatischer Hinsicht nicht allzu verebbend? Man glaubt nicht an ein glückliches oder auch nur erträgliches Zukunftsleben für diese beiden Menschen, die das Unglück so weit von einander entfernt hat. Der Tod ist ein herrliches Ausrufezeichen am Schluß eines Dramas, und ein Drama wie dieses, worin das Schicksal die Menschen in einer steil aufsteigenden Linie zu immer größerer Einsamkeit führt, zu immer größerem Leiden, würde der Tod wie eine Glorie krönen.

Aber auch so, wie es ist, ragt es hoch auf. Die drei ersten Aufzüge, die in technischer Hinsicht ganz eigenartig sind, vermögen dem Drama eine ungewöhnlich harmonische Struktur zu geben, und der schöne und seelenvolle Dialog verdeckt mit feinen Blumen, wo es etwa an individuellem Leben und an Charakterisierungsvermögen gebräche.

In dieser Hinsicht war der Aufführung ein weiter Spielraum gegeben, den sie in vollstem Maße zu nutzen verstand. In allererster Linie natürlich von Frau Dybwad, die die Halla gab. Die Rolle steht ihr besonders an. Ihre Sprache, die in dänischen Vorstellungen bisweilen als störend erscheinen kann, weil sie eine fremde ist, harmoniert hier mit ihren fremdartigen Kostümen und den Dekorationen — und die Seele der Rolle, die gleichzeitig zart und voll Kraft ist, weckt ihre schönsten Fähigkeiten.

Kein Blick ist schöner, kein Lächeln herzwinnender als Hallas, wenn sie vertraulich und tröstend zwischen ihren armen Freunden herumgeht, glücklich in ihrer Liebe. Welch ein goldenes Gemüt! Und da sie von dem Verbrechen des Geliebten erfährt, bekommt ihr Angesicht den Ausdruck einer stummen und verwunderten Hilflosigkeit, eines gebrechlichen Schimmers von Weinen ohne Tränen und bangem Lächeln, das ihre Seele ganz enthüllt.

Und wie tapfer sie ist! Da die Gefahren ihrem Freunde ans Leben zu gehen drohen, stählt sich ihre Liebe und wird ihm eine unerschütterliche Wehr; ihr Blick trifft seine Feinde wie ein Speiß, ihre Haltung ist die einer Hylgie. Als Arnes sie versuchen will, erhebt sich ihre Replik besonders machtvoll, von ihrem tiefsten Gefühl genährt, fest und unüberwindlich, hoch in den Raum, als wäre sie in Marmor gemeißelt.

Das Höchste gelang ihr in der Verzweiflung der Schlußszenen. Hier hat der Hunger ihr Menschenwesen zerstört, und ein verzweifeltstes Tier, eine Wölfin, ist aus dessen Ruinen aufgetaucht. Sein stummer, halbgebrochener Blick, sein Röcheln, seine kranken, sinnlosen und ohnmächtigen Bewegungen vereinten sich zu einem unvergeßlichen Bilde animalischen Leidens.

Gegen diese Erscheinung war es schwierig, sich zu behaupten, und doch stand Adam Poulsen als Cybind sehr schön an ihrer Seite. Er hatte es, wie immer, schwer, den Ausdruck erotischer Wärme und Hingebung zu finden, aber das Wilde der Erscheinung gab er mit einer künstlerischen Stärke, die er vorher kaum je bewiesen hat. Johannes Nielsen, der den Arnes mit einer zu weichen Charakteristik spielte, hatte seine ganze Kraft darauf verwandt, die Vorstellung zu starken, lebendigen und stimmungsvollen Bildern zusammenzufassen.

Die ungewöhnliche und bedeutende Vorstellung weckte naturgemäß einen außerordentlichen Beifall. Sie schließt eine schwierige Saison auf die schönste Weise und gibt die beste Vorbedeutung für die kommende.

Der Protestbund / von Erich Ziegel

Lieber Max Marx!

Wer zum ersten Mal — für eine gute Sache, wie er meint — in einen Parteikampf tritt, der wird zunächst etwas benommen von all den Verdrehungen und Verleumdungen, die sich gegen ihn zusammenballen. Ihr Artikel in der „Schaubühne“ war mir eine angenehme Überraschung. „Es gibt also noch Gegner, welche sich eines anständigen Tones befleißigen und sachliche Fragen sachlich zu behandeln vermögen!“ jauchzte mein Herz. Aber ach, meine Freude war von kurzer Dauer. Denn einige Tage später laß ich den „Neuen Weg“ und mußte betrübt erkennen, daß auch Sie, lieber Marx, durch die geschwächte Position Ihrer Partei verleitet werden, in dem amtlichen, also uns verschlossenen Rissen-Organ mit unwürdigen Waffen zu fechten. Oder, Hand auf goldene wiener Herz, halten Sie es für besonders vornehm, wenn Sie dort ihren Lesern erzählen: „In einer berliner Mittagszeitung greift das Bündlein den einstimmig gewählten Vertrauensmann auf das heftigste an . . .“? Und wenn Sie dabei wissenlich verschweigen, daß dieser sogenannte Angriff nur eine Antwort auf eine in derselben Mittagszeitung veröffentlichte Beschimpfung des „Bündleins“ durch denselben Vertrauensmann darstellte? Und wenn Sie ferner schreiben: „Nicht mehr und nicht weniger wird ihm (Ridelt) vorgeworfen, als daß er die Freundschaft mit dem Präsidenten mit den Interessen der Genossenschaft identifiziere“, so ist das eine gar niedliche — Umdichtung, lieber Kollege. Ridelt unterstellte dem Protest-

bunde, der Vorstoß gegen Nissen sei erfolgt, „damit unsre Organisation schwer geschädigt würde.“ Und wir berichtigten darauf: „Herr Nidelt vertwechselt die Interessen der Genossenschaft mit den Interessen seines Freundes Nissen.“ Klingt das nicht eigentlich ganz anders? Sie apostrophieren mich ironisch als „braven“ Ziegel. Ich schäme mich nicht einmal, das altmodische Eigenschaftswort als einen Ehrentamen anzunehmen und hoffe immer noch, es Ihnen im Verlauf der Dinge zurückgeben zu können.

Aber zur Sache! Sie verschreiben uns ein „einfaches Geheimmittelchen“, wie wir den unliebsamen Herrn Nissen beseitigen könnten: „Man wählt einfach einen andern Präsidenten . . . wie es seinerzeit die Opposition machte.“ O, Sie kleiner Doktor Eisenbart! Wurde Ihr Rezept „seinerzeit“ wirklich angewandt? Merkwürdig, daß gerade die Schauspieler ein so schlechtes Gedächtnis haben. (Oder sollte es ein bequemes Gedächtnis sein?) Ich habe die Präsidentenkrisis von 1908 ganz anders in Erinnerung. Mir schwebt dunkel vor, daß damals die „Protestler“ sich weit wilder gebärdeten, als wir es heute tun. Riefen sie nicht Nachtversammlungen ein (über welche die Presse berichtete)? Scheute sich Herr Hermann Nissen, damals Mitglied des Zentralausschusses, in diesen Protestversammlungen den Vorsitz zu führen? Dröhnten nicht leidenschaftliche Reden, gleich Gewehrsalven an die erschrockenen Wände des Mozartsaales? War dieser „das eigene Heim“ der Genossenschaft? Sausten nicht Verbalinjurien (Judas! Verräter!) gegen das — abwesende — Präsidium wie faule Eier durch die Luft? Klatschten nicht revolutionäre Resolutionen dem verdienstvollen Präsidium wie Peitschenhiebe ins Gesicht? Ob nun Flugblätter oder Volksversammlungen öffentlicher genannt werden können, mag schwer zu entscheiden sein. Der Protestbund hat es wenigstens versucht, „nur für Genossenschaftler“, „streng vertraulich“ seine Stimme zu erheben. Auch glauben wir, ein klein wenig vornehmer im Ton, ein klein wenig sachlicher geblieben zu sein, als die Königsmacher von 1908. Doch das ist natürlich alles Empfindungsache. Der Angreifer glaubt, gelinde zu zausen, und der Angegriffene brüllt vor Wut und Empörung wie ein skalpiertes Bleichgesicht. Und weiter: Hat die Opposition von 1908 wenigstens sonst Ihr Rezeptchen befolgt? Hat sie „einfach einen andern Präsidenten gewählt“? Auch hier unterläuft Ihnen ein kleiner, netter Irrtum. Die Amtszeit Bohl's und Pategg's war nämlich damals noch gar nicht abgelaufen! Aber die Revolutionäre warteten den fälligen Termin nicht ab. Sie griffen ein vielleicht unvorsichtiges, bestimmt aber ins Schwarze treffendes Wort des schwer gereizten Bohl auf, öffneten kurz entschlossen die Windschläuche ihrer Entrüstung und ließen durch eine Sturmflut teils echter, teils anempfundener Empörung das Präsidentenpodium leer spülen. Es steht noch greifbar deutlich vor meinen Augen, es klingt noch wie aus einem

Grammophon in meinen Ohren: Meine Regisseursehnsucht lechzt danach, die wilde Szene ein einziges Mal nachgestalten zu können. Ich gebe zu: Eine Hauptpointe fehlt uns noch! Der Erfolg des Protestbundes von 1908. Aber dulde, gedulde dich fein — über ein Stündlein . . .

•

Sie fragen: „Ist es wirklich so schlimm mit Nissen, daß er gar nicht schnell genug fliegen kann?“ Auch das ist wohl eine Sache des Gefühls, des sittlichen Empfindens, fast möchte ich sagen: der Weltanschauung. Dem einen erscheint eine kleine Notlüge ein Verbrechen, dem andern ein Raubmord als heldische Tat. Zwischen beiden Verfehlungen wider den Geist der Natur steht das ungeheure Heer der übrigen Sünden. Der Teufel hat sie wohl gezählet, daß ihm auch nicht eine fehlet, wenn am jüngsten Tage die große Bilanz gezogen wird.

Bei Bohl war's schließlich eine, aus innerster Empörung, aus einem Schulfall geistiger Notwehr entsprungene, unvorsichtige Bemerkung, welche der gespannt darauf lauernden Versammlung ein unfühnbares Verbrechen schien. (O wie gerne schien!) Herr Nissen aber wird seit Jahren mit so viel Pfeilen von Anklagen und Beschuldigungen überschüttet, daß seine Persönlichkeit wie ein gespickter Hase im Schaufenster der Öffentlichkeit liegt. Herr Nissen bricht lustig Beschlüsse und Statuten, setzt sich über die Majorität, ja, über einstimmige Beschlüsse des ihm koordinierten Zentralausschusses hinweg, verhätschelt auf den Delegiertenversammlungen seine guten Freunde und schnauzt seine Widersacher gewaltig an, macht aus dem amtlichen Organ der Genossenschaft ein Nissen-Kreisblatt, druckt schmunzelnd günstige Resolutionen ab, auch wenn sie vor Beleidigungen gegen seine Gegner starren, weist aber Resolutionen von unartigen Lokal- und Bezirksverbänden wie schlechte Rezensionen zurück, denunziert unbequeme Amts-Kollegen über die Hintertreppe beim Ehrenrat, schnüffelt in den Archiven der Genossenschaft nach vermeintlichen Jugendsünden seiner Parteigegner, verschleppt unangenehme Prozesse und zitiert offene Kritiker seiner Amtsführung vor das, scheinbar nur zu diesem Zwecke eingesetzte, Ehrengericht, ist auch so praktisch, als Kläger den Richtern gleich die über die Angeklagten zu verhängende Strafe anzugeben (gewiß, um ihnen das schwere Amt zu erleichtern) — aber dies alles und noch vieles, vieles mehr vermag das Vertrauen seiner Prätorianer nicht zu erschüttern: „Und wenn schon — er ist doch ein tüchtiger Kerl.“

Gewiß, ich habe einmal zugegeben, daß der Zeitpunkt der Zersplitterung schlecht gewählt wäre. Doch zwischen jenem Tage und heute liegt die Delegiertenversammlung, deren grell parteiische Leitung mir mehr als einmal das Blut der Empörung ins Gesicht getrieben hat, liegt die Besoldungs-Frage und -Klage mit ihren unerquidlichen

Nebenerscheinungen, liegen die geradezu tollen Vorfälle im Zentral-ausschuß! Wie hat doch der alte, tapfere Amtskollege Adolf Mühlus an den Präsidenten Hermann Nissen schreiben müssen: „. . . wenn der erste Beamte der Genossenschaft, der als solcher naturgemäß und laut Satzung zum obersten Hüter und Vollstrecker unsrer Beschlüsse berufen ist, durch solche Kontreminen schrankenloser Willkür unsre gesamte ehrenamtliche Tätigkeit geradezu negiert und zur Farce macht — daß in diesem Falle eine ferneres und erspriechliches Zusammenarbeiten mit ihm, als dem obersten Beamten, nicht mehr möglich sein wird.“

Wer nach solchen Worten nicht zugibt, daß unser Protestbund nicht bloß berechtigt, nein, daß er eine Notwendigkeit ist, dem ist nicht zu helfen. Von ihm zu uns, von uns zu ihm führt keine Brücke der Verständigung!

Wie man stirbt / von Kurt Münzer

Manchmal, wenn sich die erste Garnitur ausgespielt hatte und ein Stück in zweiter oder dritter Besetzung herauskam, hatte sie eine größere Rolle ergattert, hatte man ihr die Heldin oder die Gegenspielerin zugewiesen, eine tragische Figur, eine kapriziöse Salondame, eine bizarre Charaktergestalt. Mit Anstand und Routine hatte sie sich dann ihrer Aufgabe entledigt, hatte nirgends versagt, aber auch nirgends gegläntzt; ohne hervorstechende Intelligenz ebenso wie ohne besonderen Kunstinstinkt hatte sie die Rolle durchgeführt, brav, aber ohne Genieblitz, sauber, aber ohne Temperamentausbruch. Sie vereinte gute Schule, kräftige Mittel, hatte hier und da größeren Kolleginnen etwas abgesehen, es geschick mit ihrem eigenen Können verschmolzen: kurz, sie war eine sehr brauchbare Kraft, bewährte sich an jedem Platz, war aber trotzdem — oder eben deshalb keine große selbständige Künstlerin. Ihr fehlte der Zauber einer eigenen Persönlichkeit, der nirgends so wichtig, ausschlaggebend und bemerkbar wie von der Bühne herab ist; sie hatte keine eigene Nuance, keine charakteristische Gebärde und mußte darum in einer Zeit wie heute, wo das Theater entschieden wie noch nie aus Individualitäten zusammengesetzt ist, verschwinden, unbekannt und zurückgesetzt bleiben.

Anna Bläß, ihr Name, tauchte niemals in Premierenberichten auf. Ein kleiner Reporter, zur kurzen Berichterstattung bei der fünfzigsten, hundertsten Wiederkehr eines Zugstücks ins Theater entsendet, meldete vielleicht von ihr, war dann aber zugleich eifrig bemüht — in der eitlen Hoffnung, durch Tadel scharfen Blick und Verstand zu erweisen —, irgendwelche Ausstellungen an ihr zu machen, Fehler und Naturmängel zu entdecken, die in Wirklichkeit nicht einmal vorhanden

waren. So brachten ihr denn selbst diese mühsam erschlichenen oder zu spät zugefallenen großen Rollen keine ganze Freude, keinen vollen Triumph. Und nur so lange sie oben im Licht stand, die tausend Herzen ihrer Hörer regierte, Leid und Lust ihres Lebens verkündete, in der erhöhten Gestalt einer tragischen Heldin, atmete sie in einem wahreren Dasein, spürte sie ihr einziges Glück, kostete sie von der Seligkeit der Erde. Nachher kam der Jammer ihrer armseligen dunklen Existenz, ihrer Einsamkeit in der kleinen Gartenhauswohnung, ihrer Rückkehr in den Alltag. Denn sie war ganz Schauspielerin, sie lebte nur von acht bis elf, im Spiel; alles andre war Schatten, Schlaf, Traum. Sie besaß nicht einmal die Zerstreuungen oder Ekstasen der Liebe. Wie so viele große Schauspielerinnen, denen alle Aeußerungen des Lebens schal und lustlos bleiben neben den exhibitionistischen Genüssen ihres Bühnendaseins, war sie kühl, schwer erregbar, gleichgültig gegen den Mann. Sie hatte um äußerer Vorteile willen gelegentlich einen Liebhaber nehmen, die intime Freundin eines reichen Herrn werden müssen, aber nie hatte sie die Verzüngungen der Liebe, den Rausch der Leidenschaft kennen gelernt, nie hatten ihre Sinne begehrt, ihr Herz gewählt; ungerührt in allen Zärtlichkeiten hatte sie dem Manne nur die Gebärden, den Ausdruck seiner Wünsche und Befriedigungen abgelauscht. Ohne Verwandte, Freunde, Geliebte war sie allein in ihrer kleinen Wohnung, näherte sich den Vierzigern, fand ihre Zukunft hoffnungslos und erwachte dennoch so manche Nacht noch immer von dem Wunsch, der Begierde, groß, berühmt, entdeckt zu werden, plötzlich aufzustrahlen, sich Millionen Menschen unvergeßlich einzuprägen durch eine Gebärde, einen Schrei, einen Todeskampf ...

So oft sie auf der Bühne stand, mochte es die bescheidene Rolle einer Dienerin oder die herrschende einer klassischen Heldin sein, immer setzte sie ihr ganzes Können ein, zitterte unter der Inbrunst ihres Wollens, aber nie entsaltete sie sich zu überragender Größe, zu erschütternder Tiefe. Weder Troß noch Demut halfen ihr: es war ihr eben nicht gegeben. Und dennoch spielte sie heldenhaft, aber es war verborgenes und darum nutzloses Heldentum: sie litt Schmerzen.

Seit Jahren war da etwas in ihr, was an ihr fraß. In ihrem Unterleib schien ein Furchtbares, Geheimnisvolles zu nagen. Sie spürte es oft in der Nacht, oft befiel es sie auf der Straße, in der Probe, im Spiel. Ein unsichtbarer Feind hatte sich in ihr eingenistet. Aber sie hatte eine Waffe gegen ihn: Morphinum. Sie betäubte, vertrieb ihn mit einer schnellen Spritze. Nur daß er wiederkam, immer ungeschwächt aufstand, weiterragte, tiefer fraß. Sie fragte keinen Arzt. Sie ahnte etwas Entsetzliches und wollte nicht seine Gewißheit haben. Sie schleppte das Geheimnis ihrer Schmerzen mit sich, spielte oft mit zusammengebissenen Zähnen, lachte, indes Schwerter ihren Leib durchbohrten, stammelte Liebe, während maßlose Qual sie zer-

wühlte. Und eines Tages versagte die Spritze, das Morphinum half nicht mehr, die Schmerzen waren stärker. Sie lag in ihrer Gartenstube, ganz verlassen, kahle Aeste schlugen ans Fenster, Januarwinde rüttelten an den leeren Weinspalieren, das Licht schien für immer erloschen. Da überkam sie eine furchtbare Angst, sie habe ausgelebt, müsse abtreten, ohne je hervorgetreten zu sein, und kein Beifall, kein Kranz folgten ihr. Sie sprang auf, zog sich an und fuhr zum Theaterarzt.

Er untersuchte sie nicht lange.

„Nun, Doktor?“

„Liebes Kind, Sie kommen recht spät.“

„Zu spät?“

„Welche Frage!“

„Das ist keine Antwort!“

„Liebes Kind —“

„Bitte, schnell! Zu spät?“

„Es ist da eine Geschwulst —“

„Wieder keine Antwort! Zu spät?“

„Eine bösartige Geschwulst —“

„Danke! Ich weiß! Muß ich noch sehr viel leiden?“

„Man könnte eine Operation —“

„Doktor, Lieber, ich bitte Sie: die Wahrheit! Ich kann alles hören. Ich habe drei Jahre bittere Schmerzen getragen. Ich habe fast zwanzig Jahre viel bitterere gebuldet, meine ganze Laufbahn war ein Schmerz. Also bin ich gut trainiert. Die Wahrheit! Wann sterbe ich? — Sie zucken die Achseln. Ja, vielleicht wissen Sie's wirklich nicht. Muß ich noch viel leiden? Gewiß, gewiß! Was ist es denn? Krebs, nicht wahr, Krebs? Am Magen, Darm? Wie? An der Gebärmutter? Ja, ich hatte kein Kind. Sie rächt sich. — Nun gut. Bitte, Doktor, ein Glas Wasser.“

Er läutete. Es kam niemand, und so ging er selbst danach. Raum war er draußen, so schnellte sie auf vom Sofa, sprang auf einen Schrank zu, öffnete ihn, sah eine Reihe kleiner Fläschchen mit Totenköpfen und gekreuzten Knochen. Zwanzig-, hundertfacher Tod grinste sie an. Sie griff hinein, stahl eine Flasche, schloß den Schrank, verbarg sie, lag wieder da. Der Arzt trat ein mit dem Wasser.

„Danke, Doktor.“ Sie trank. „Nun habe ich eine Bitte. Sie wissen, wir studieren die ‚Kameliendame‘ ein, zur Erinnerung an ihre erste Aufführung vor fünfzig Jahren. Im Kostüm jener Zeit, in glänzender Aufmachung, Somoff zeichnet die Dekorationen, die Tapeten werden eigens in Lyon gewebt. Es wird eine Sensation! Und ist es nicht unsre herrlichste Komödie? Einzige Rolle! Die Bel spielt sie, ich bekam sie gleichzeitig zum Studium, wenn mal die Bel müde ist, krank wird. Wie immer! Ich bin zum Ersatz gerade gut

genug! Und nun hören Sie: gehen Sie zum Direktor — er hat auch die Regie des Stücks —, sagen Sie ihm, daß ich dem Tode nahe bin, nicht mehr lange spielen kann — er soll mir die Marguérite Gautier in der Premiere geben! Ich verspreche ihm alles, was er will. Meinnetwegen soll er ankündigen, daß ich die Bühne verlasse, es sei mein letztes Auftreten. Nur spielen lassen soll er mich, spielen vor der Presse, vor ausverkauftem Haus! Kommen Sie, wir gehen beide, jetzt! Sagen Sie ihm, ich sei eine Sterbende, er müsse meinen letzten Wunsch erfüllen. Sagen Sie ihm —“

Sie wurde ohnmächtig. Aber dennoch saß sie eine Stunde später in der Kanzlei. Der Arzt sprach drinnen mit dem Direktor. Kollegen begrüßten sie, sie war bleich und schwach, ihre Augen glühten. Aus dem Zimmer des Direktors klang die Glocke. Ein Schreiber sprang hinein, heraus. Anna Bläß hielt ihn fest.

„Was sollen Sie?“

„Fräulein Bél von der Probe heraufholen.“

Das Herz schlug ihr. Was ging vor? Handelte es sich um sie? Clotilde Bél, in langem Sealmantel, ihren Affenpintscher unterm Arm, erregt vom Probieren, kam gelaufen, nickte hastig der Kollegin zu und verschwand im Bureau. Anna Bläß wurde ganz Gehör. Aber sie unterschied nichts, vernahm nur Murmeln, Stimmengewirr, dann die aufgeregten Worte der Bél: „Niemaß! niemaß! niemaß!“

Sie sank zurück, matt, müde, hoffnungslos.

Vielleicht war eine halbe Stunde vorüber. Da stürzte plötzlich Clotilde Bél in die Kanzlei — ihr Hündchen kläffte hinter ihr und verbiß sich in ihre Schleppe — umarmte Anna Bläß, sagte: „Du sollst sie haben, Kindchen, ja, ja, spiele sie in der Premiere, machs brav, ich gönns dir —“, brach in Tränen aus, riß ihr Hündchen hoch und war draußen. Der Direktor, klein, behend, unruhig, stand in der Tür und winkte die Bläß zu sich. Sie wankte hinein.

„Also, Fräulein Bläß . . .“, sagte er. „Aber erst setzen Sie sich. Hier, ein Schluck Kognak. Erstens mal stehts mit Ihnen nicht so schlecht, wie Sie glauben. Sie müssen nur den Mut zur Operation haben. Unser Doktor macht Sie schon noch gesund. Aber Sie werden dann natürlich eines großen Urlaubs bedürfen. Darum machen wir jetzt bekannt, Sie zögen sich ins Privatleben zurück und spielten zum Abschied die Kameliendame —“

Anna Bläß griff in die Luft, sie stammelte etwas, haschte nach der Hand des Arztes, des Direktors, um sie zu küssen.

„Später mal, meine Liebe, kann man leicht wieder sagen: Sie hieltens in der Muße nicht aus, kehrten zum Theater zurück —“

Die Bläß stand auf: „Gleichgültig, wie's kommt! Ob ich sterbe, ob ich lebe: am zwölften Februar spiel ich die Marguérite! Die Bél —“

„... ist eine seltene Kollegin. Als wir ihr Ihren Wunsch vortrugen, Ihre Krankheit erwähnten, war sie sofort einverstanden.“

Sie ging, spürte die Erde nicht unter sich, strahlte ihre Seligkeit aus.

„Und,“ sagte der Direktor zum Arzt, „Sie glauben wirklich —“

„Es ist zweifellos, daß sie am zwölften nicht mehr spielen kann. Sie hat nicht mehr als zwei Monate zu leben, in vierzehn Tagen muß sie sich legen und wird nicht mehr aufstehen können. Hilfe ist ausgeschlossen. Sie können ihr getrost den Wahn lassen, daß sie spielen wird. Mag sie nur mitprobieren — aber die Bel soll bereit sein, einzuspringen. Heute ist der sechzehnte Januar; am ersten Februar liegt die Bläß fest. Es ist wirklich ein letzter Liebesdienst, den Sie ihr mit dieser Täuschung erweisen.“

Clotilde Bel kam wieder.

„Stirbt sie wirklich?“ rief sie weinend. „Die Arme! Und freut sich auf die Rolle!“

„Kinder,“ sagte der Direktor, „ganz paßt mir diese Komödie nicht. Wenn sie sich nun hält und bis zum zwölften auf den Beinen bleibt?“

Die Bel hörte erschrocken zu schluchzen auf.

„Das wäre!“ sagte sie empört.

Und der Arzt lächelte überlegen.

Aber der Direktor behielt recht. Anna Bläß legte sich nicht. Sie verbiß ihre Schmerzen und probte. Ein heiliger Eifer erfüllte sie. Nicht mehr menschliche Widerstandskraft hielt sie aufrecht. Es galt, das Ziel ihres Strebens zu erreichen, den Zweck ihres Daseins zu erfüllen, plötzlich aus Dunkelheit und Tiefe hervorzutreten ans Licht, an Beifall, an Bewunderung, unvergeßlich zu werden durch eine ideale Verkörperung. Sie probte, spielte, wartete, hoffte und lebte, wie sie noch nie gelebt hatte, intensiv, inbrünstig.

In der Zeitung erschienen Notizen über sie, über ihre Abschiedsrolle, ihren Rücktritt von der Bühne. Hier und da stieß sie auf ironische Verwunderung, daß man ihr diese große Rolle gegeben habe. Sie lachte höhnisch. Man würde sehen! Sie lächelte über den Reiz, der sie im Theater umgab; sie spürte den Haß der Clotilde Bel, die sie lauernd umschlich. Sie begann, zu erraten, unter welchen Hoffnungen man ihr die Rolle gegeben hatte; sie ahnte die kleine Intrigue. Nun, sie würde triumphieren!

Es war die vorletzte Probe. Bei heller Beleuchtung starb Marquérîte in Armands Armen. Der Direktor sagte nichts. Er war seit Wochen dauernd verblüfft: er hatte dieses Talent übersehen! Anna Bläß spielte wie eine große Künstlerin, erfüllte alle Tiraden und Szenen ihrer Rolle mit eigenem, heißem, zitterndem Leben. Wo hatte sie das her? War sie wirklich totkrank? War das die letzte Entfal-

tung ihrer zu früh unterbundenen Kräfte? Oder war das Ganze ein Komplott des Arztes und der Schauspielerin?

Er schiedte seine Künstler weg, stand von seinem Parkettstuh, von wo aus er die Probe geleitet hatte, auf, um zu gehen, als aus der Dunkelheit des Hintergrundes, wo sie seit Stunden gelauert hatte, Clotilde Bel schlich und ihn berührte.

„Sie spielt,“ sagte er wie abwesend, „sie lebt und spielt. Und gut, gut!“

„Gut?“ rief die Bel zwischen ihren Zähnen. „Glänzend spielt sie! Und denkt nicht daran, sich hinzulegen, wird am Sonnabend da oben stehen und spielen. Aber wo hat sie das her? Ihr Blick! Der Tod ist in ihren Augen, in ihrer Stimme. Woher nimmt sie diese Modulationen der Zärtlichkeit, des Kummeres? Wenn sie Armand umarmt — glauben Sie mir, sie hat nie geliebt, nie aus Liebe sich hingeegeben — jetzt verströmt sie da oben ihre Sehnsucht. Das Sterben macht ihr keine nach! Sie stirbt, als ob sie nur das eine Mal zu sterben hätte, als ob sie selber mit eigenem Leibe stürbe und es kein zweites Mal zeigen könnte. Wie jung sie aussieht, so reif dabei! Und manchmal, wenn sie nach innen lauscht, wo die Krankheit sie auffriszt. . Die Elende, sie hat uns betrogen! Sie ist gesund, lebt! Der Doktor —“

Sie fuhr zu ihm, stürzte in seine Sprechstunde hinein:

„Was zählt sie Ihnen? Ist sie Ihre Geliebte? Warum haben Sie uns hintergangen?“

„Sie ist eine Sterbende. Es ist ein Wunder. Ich begreife es nicht. Noch nie hat Ehrgeiz solche Kraft gehabt. Ihr Wille ist stärker als der Tod.“

Die Bel zitterte am ganzen Leibe. Sie fuhr zur Blaf. Sie wurde nicht eingelassen. Anna Blaf lag und wand sich in Schmerzen.

„Bis Sonnabend,“ wimmerte sie, „nur bis Sonnabend noch, o Gott.“

Sie küßte das Fläschchen Gift, roch daran, verbarg es an ihrer Brust. Sie schleppte sich zum Schrank, probierte die Kostüme, das königsblaue Wallkleid mit den rotgrünen Rosen, den Hausrock aus gelben Spitzen, das schwarzseidene Negligee, in dem sie starb, starb. . Ihre Schmerzen verschwanden. Ihre Hoffnung, ihr Triumph waren stärker als Morphinum. Im letzten Akt brauchte sie keine Schminke. Ihr Gesicht war an sich ohne Blut, ohne Farbe. Wie mußten die Spuren des Todes herrlich sich darin eingraben! Die ganze Welt würde von diesem Tode sprechen. Einzig blieb sie! Keine machte ihr dieses Sterben nach! Ewiger Ruhm war ihr gesichert!

Der zwölfte Februar kam, der Sonnabend. Anna Blaf betrat die Bühne. Ihre Wangen waren hektisch rot, fiebrig glänzten die Augen, sie war müde, gleichgültig. Aber sie sah Armand — und in ihre Stimme kam das Wehen der Sehnsucht, der unterdrückten

Wünsche, der Liebe. Sie bezauberte die tausend Menschen, die im Theater saßen. Sie vergaß sich und ward sich ihrer selbst doch zugleich aufs tiefste bewußt. Der Vorhang fiel, man rief sie, und sie trat vor, mit herzerreißendem Lächeln, sich mühsam am Vorhang haltend.

Der Direktor raufte sich die Haare.

„Wo hatte ich meine Augen? Warum habt Ihr mir nie gesagt? Das ist ein Genie! Morgen ist sie berühmt. Bläß, Anna, Wennchen, wir machen heut einen neuen Kontrakt. Morgen bekommen Sie neue Rollen. Wennchen, was steckt in Ihnen? Waren wir alle geblendet?“

Der Arzt lief hin und her:

„Es ist Wahnsinn,“ sagte er zu jedem, der ihm in den Weg kam, „Wahnsinn — es ist ein Traum. Es ist nicht möglich. Sie ist ja innen aufgefressen. Sie ist eine Leiche.“

Im dritten Zwischenakt, während noch immer der Beifall durch den Vorhang scholl, tauchte plötzlich Clotilde Bel vor Marguerite auf:

„Tot solltest du sein“, rief sie mit entstelltem Gesicht. „Was lebst du noch! Woher hast du deinen Zauber? Wer hat dich so spielen gelehrt?“

Sie griff der andern in die Haare. Klingelzeichen ertönten, der Inspizient rief nach Marguerite. Die Bühne erhellte sich. Anna Bläß legte sich auf das Empirebett, ganz in schwarz, in Seide und Spitzen. Ihre Arme waren hager, ihr Gesicht entfleischt — sie hatte die Schminke abgewischt. Ihre Augen loderten.

„Fertig!“ rief der Inspizient.

Der Vorhang ging auf, die Kameliendame begann zu sterben.

Tausend Menschen zitterten vor diesem Spiel. Und doch dachte Anna Bläß, während sie die Worte ihrer Rolle sprach, anderes und Fernes.

„Morgen“, dachte sie, „bin ich berühmt, als größte Schauspielerin gepriesen. Die Zeitungen verherrlichen mich, tausend Menschen erzählen von mir. Und ich bin tot . . . Ich sterbe wirklich. Wer macht mir das nach? Die Duse, die Sarah, die Réjane, die Gorma — welche hat meinen Mut, welche ist so Künstlerin, daß sie selbst ihren eignen Tod zum Schauspiel macht, das Geheimnis ihres letzten Augenblicks preisgibt? Alle sind Stümperinnen, unvollkommene Schauspielerinnen! Ich allein bin schamlos bis zur Selbstverleugnung, ich allein wage das Leben an meine Kunst! Was sollte ich mich noch quälen und langsam absterben, hinsiechen, allein, ohne Zuschauer, vor einer Pflegerin, die kein Verständnis dafür hat! Nein, heut wird mein Triumph besiegelt. Ich bezahle ihn mit allem, was ich habe. Hätte ich so spielen können ohne meinen Tod vor Augen? Geliebter Tod, er hat das Leben aus mir gelodt, er hat mich so herrlich entfaltet! Wie sie da unten schauern!“

Es kam die letzte Szene. Armand stand vor der Tür. Sie hörte auf, zu spielen. Eine größere Rolle fiel ihr zu. Sie wurde ihr eigener Dichter.

„Trinken,“ ächzte sie, „trinken.“

Sie hatte ihr Fläschchen im Zwischenakt in ein Glas geleert. Sie griff danach, hob es an ihre Lippen, goß es hinab —

„Armand!“

Er stürzte herein.

„Armand!“

In seinen Armen:

„Armand —“

Ihn umklammernd:

„Armand —“

Ihr Blick floß über von Sehnsucht und Liebe. Glück verklärte sie. Ihr Kopf fiel hinab. Sie sah über den Geliebten hinweg — das Nichts ging auf, trostlos leer. Sie erstarrte. Ihr Gesicht entstellte sich, als schlugen sich die unsichtbaren Krallen des Todes in ihr Herz. Tausend Menschen erzitterten unter diesem Anblick.

„Morgen“, sang sie. Eine vox angelica war ihre kleine Frauenstimme. „Morgen —“. O Jubel und Entzücken . . .

Da wurde sie steif, starr, schwer, glitt aus Armands Armen, schlug hin, war tot —

„Tot!“ schrie Armand, fiel nieder, sprang auf. „Tot —“

Der Vorhang senkte sich.

Aber das Publikum raste, rief, schrie. „Anna Bläß, Anna Bläß.“

Sie kam nicht mehr. Die Lichter glühten auf, der Vorhang blieb unten. Sie klatschten, weinten, schrien.

Endlich zwängte sich seitlich aus dem Vorhang ein Mann hervor, ein kleiner Herr, sehr bleich, sehr erregt. Er sagte leise:

„Meine Herrschaften, Anna Bläß kann Ihnen nicht danken. Anna Bläß ist tot.“

An ein chinesisches Teefännchen / von Christian Morgenstern

Bist du auch kein Kunstwerk noch
machst du doch mich Künstler froh:
Bist du aus dem Lande doch
des Li-tai-po!

Und ein täglich schmeichelnd Pfand,
daß dein Volk im Werktagskreis
(anders als mein Vaterland)
um Schönheit weiß.

Rundschau

Variété im Eispalast
Sehr dunkel ist es geworden; und dann schickt, herab von der Galerie, die den gewölbten Saal in halber Höhe rund umgürtet, der präziseste Reflektor einen rapiden, grellen Strahl schräg auf die Bühne, eine zischende Attache von Licht, die betäubt wie ein Büchschuß und überwältigt wie ein Paradox des londoner Journalisten G. R. Chesterton. Der Strahl sucht Roshanara, die große, schlanke indische Tänzerin, die sein heißes Blendwerk verdunkelt und es erfüllt mit der letzten Flucht, unter knisternden Zweigen hinweg, und dem wunderschön brechenden Blick der Urwaldtiere. Aber die Szene ist leer, und der innersten Falte erst der grünsamtnen Wand in der Tiefe entringelt sich eine Schlange, elfenbeinern, in der schrecklichen Klarheit umsprüht von kleinen Flammen der Opale, Smaragden und Amethyste: der Arm der Roshanara, dem sie folgt, wie eine Seuche den zitternden Regungen des ersten Fiebers. Der Leib dieser schönen Frau ist flexibel, wie es die Phantasie menschlicher Elite in tausend Jahren sein wird, in weiten, demütigen Kreisen umschleicht sie die Gewürzlande der Lust, sie bohrt ihre Majestät steil in den Himmel und sinkt bald vergiftet zu Boden, geknechtet, getroffen vom physischen Verhängnis der Frau, mit schweren Gliedern, die sich nicht erheben werden. Nackt sind ihre Füße, mit Hennah geschminkt, bunte Edelsteinfunken an den Ze-

hen; auch ihre Knöchel goldumflirt; auch ihre Taille. Ihre Kniee sind sehr rund. Ihre Beine und Arme sind lang, wie einer indianischen Häuptlingstochter. Der Schleier um ihre Schultern ist eine Mohnblüte, um die Hüften der Rock ist eine Glockenblüte des giftigen Fingerhuts. Und das Rot und das Violett, in den heiser kreischenden Pirouetten dieser Indierin, pulsieren in den wahnwitzigen Wellenschlägen einer Flut, die verdammt wäre, um den Erdkreis zu galoppieren, wie die Roulettetugel um ihre Scheibe. An Künsten und Ueberredungen weicht Roshanara keiner, die je von europäischen Operngläsern zur Strecke gebracht ward, und wir wollen uns nicht kompromittieren, ihr jene Hüpferrinnen ver-ratend, die mit den Resten des deutschen Idealismi zu guter Letzt noch den Tanz infiziert haben ... Doch eine Schiffsglocke, überaus schrill, und ein Trommelwirbel, wie zur Schlacht, affizieren die nächste Nummer: die acht schottischen Tanzmädchen. Von diesem reizenden Ensemble, zuerst in der militärischen Tracht der Hochländer, dann in der füllrosa Internationale, ist jede genau ein Achtel und keine etwas für sich. So war es in der besten Zeit der Barrisons, und so soll es sein. O die plärriq-süße Trivialität dieser großen Kinder, dieser dancing girls! Diszipliniert sind sie wie mechanische Webstühle, und nichts kommt der ungeheuren, Weltensysteme erschütternden Gleichgültigkeit nahe, mit der sie

Bärtlichkeiten ans 'sweet heart', innerhalb der unangreifbaren Sachlichkeit eines höchst eifertigen Couplets, nebenbei hingröhlen, mit einem seitlichen Weinstrecken erledigen, tief-geschäftlich, bezahlt, mit dem diamantenen Ernste sittlicher Pflicht. Die Wangen dieser Mädchen sind knallig rot geschminkt, wie billige Bonbons; ihre Botticelli-Haare fließen mandarinengelb, fast safranisch; um wasserblaue Augen hat bleifarbener Stift seine Triumphbogen gezeichnet; und das Lippenpaar prunkt in ergiebigen Schichten von lodendem Kirsch. Toulouse-Lautrec hätte diese vollkommenen Frauen auf parallele Blize aufgespießt, denn sie sind genau das Fressen, das wir auf unsren Beutezügen nach der ladierten, parfümierten, verfälschten, auf die (brüsseler) Spitze getriebenen Nullität (dem 'Element Nicht-Ich', wie Herr Laforgue das nannte) brauchen. . . Aus dem britischen Variété-Imperium hat der Eispalast seine besten Kräfte geholt. Es ist wundervoll, daß er auf deutschen Humor durchaus verzichtet. Herr Rack Ark, mit langer Höcker-Nase, sieht aus wie ein junger Oscar Wilde, und er ist ebenso elegant und ebenso unwahrscheinlich. Hätte er sich nicht kapriziert, im Diabolo zu brillieren — hell, schmal, gelenkig, nachlässig, ein bißchen müde — so hätte er in Sprüchen, in moralischen Umkehrungen, in diabolischer Literatur brilliert. Herr Rack Ark hat das bessere Teil erwählt. Und es gibt zwei englische Herren, die den Nachmittag eines Gartensalons mit den Späßen der leichten Akrobatik unauffällig verziern: schwarze Smoking auf wei-

ßen Möbeln, weiter nichts, eine nette Studie kleiner Berrenkungen in der Schwarz-Weiß-Manier. . . Und so noch vieles. Ich glaube, ich werde dieses neue Variété im Eispalast sehr lieben. Es legt eine freie Viertelstunde in die Mitte des Programms, und es hat, für diese Pause, eine promenade circulaire mit vielen Spiegeln, darin die heiligen Berechtigungen der Eitelkeit, der Koketterie, der Intrigue sich entfalten mögen, als wäre man in Frankreich, dem Lande der hunderttausend Spiegel.

Ferdinand Hardekopf

Die wiesbadener Mai-festspiele

Die Humore dieser Festaufführungen sind uneingestanden, aber verblüffend. Denn wenn eine Abteilung Statistrie auf dem Hinterhänger sich eines gemalten Daseins erfreut; oder wenn eine Prachtgallione mit hundert flatternden Fahnen und winkenden Matrosen großartig auf den Prospekt gepinselt ist, während dicht daneben ein plastischer Bassist mit richtiger Fahne steht, die selbstverständlich nicht ans Flattern denkt; oder wenn Fräulein Arnstädt aus Berlin eine Hosenrolle gibt und, ein Büschel Kirschen in der Hand, ein lebendes Liebigbildchen stellt, anstatt als richtiger Wub die Kirschen zu essen; oder wenn beim Beleuchtungswechsel gemalte Fenster unter greller Sonne in nächtlichem Rotgrau weiterdämmern; oder wenn ein trauliches Schlafgemach aussieht wie ein Theaterfoyer: so wirkt das alles in seiner gravitätischen Humorlosigkeit bezwingend komisch. Doch das Lachen vergeht bald in unermesslicher Eintönigkeit. Ob man hier Han-

neles Himmel- oder Sonnenstörers Höllenfahrt aufführt: es bleibt älteste Komödie. Zur kaiserlichen Maifeier hatte man diese Richtung noch betont. Mehr Gold! war die Devise, und Langeweile der Effekt. Der ganze selbstzufriedene Aufwand täuschte nicht über die Hohlheit dieses Barvenutheaters hinweg. Ja, sie trat in diesem Jahre besonders kraß ans Licht. Denn früher, als landesherrlich befohlene Fête, kamen die Maispiele nur als höfischer Zierat zur Geltung, als dynastische Repräsentation und wirkten künstlerisch so indifferent wie ein Katholikentag. Allein in diesem Jahre fehlte zum ersten Mal „die hohe Wonne ganz“, so daß endlich auch dem Publikum, das öfters wegblich, die Erkenntnis dämmerte.

Der Kräfte, die gegen diese Strömung schwammen, waren wenige: Konrad Dreher, der sich als Raimunds Valentin noch einmal wie ein Junger ins Zeug legte; Paul Seidler, ein jugendlich heldischer Sänger, dessen Hüon selbst in dem zu Brei melodramatisierten „Oberon“ noch die Illusion eines seelenstarken Kämpfers bot; endlich Maximiliane Mebus-Bleibtreu, die als Einzige an diesem anspruchsvollen Kunstinstitut im Innersten ergreifende Wirkungen ausübt.

Der seit Jahren offensichtliche Tiefstand dieses königlichen Schauspiels von Wiesbaden hat die Entwicklung einer zweiten bessern Bühne, des Residenztheaters, begünstigt, das nun seit zwanzig Jahren teils von den Fehlern des Hoftheaters, teils von eigener ehrlicher Arbeit lebt. Doktor Rauch, sein Direktor, ist einer der wenigen Dramaturgen,

die sich aufs Repertoiremachen verstehen. Sein Spielplan ist reich an Abwechslung, originell und anlockend. Seinen Regisseuren sitzt das Tempo im Blut. Sein Ensemble, von einheitlichem Stil empfinden getragen, wirkt sympathisch und frisch. Es ist nicht das Höchste, was da erreicht wird: die Regie schludert manchmal; es fehlt besonders in den Szenenbildern am rechten Gefühl für Farbwerte, Grundriß und Aufbau. Doch ist die Wirkung für jemand, der gerade aus der klassischen Rotokomödie kommt, wo ihm tagelang der Bühnenrahmen in ewig gleicher Breite entgegen-gähnte, überraschend gut.

Pauca verba: Die Privattheater mit besseren Tendenzen, die königlich dotierte Bühne für überholtes Schaugepränge. In summa: Berlin im Kleinen.

Adrian Aleppe

Das halle'sche Theater-jahr

Das halle'sche Stadttheater gab vor Beginn der Saison 1911/12 einen Spielplan-Entwurf heraus, der von den Theaterfreunden Halles nicht gerade begeistert aufgenommen wurde. Es waren fünf oder sechs Novitäten angezeigt, meist Schwänke, viele Klassiker-Aufführungen, wenige Neu-Einstudierungen, wenig Grillparzer, wenig Hebbel, wenig Ibsen, sehr wenig Shakespeare. Etwas besser sah es in der Oper aus, doch vermißte man auch hier in der Ankündigung manches, wovon man erwartet hatte, daß das Stadttheater es angekauft hätte. Stolz stand unter dem Programm: „Gastspiele in Oper und Schauspiel sind mit hervorragenden Künstlern abgeschlossen.“ Dieser Zusatz tröstete ein wenig.

Die Saison ist zu Ende. Am sechzehnten Mai hat das Stadttheater seine Pforten geschlossen. Wieder sandte es Prospekte hinaus, einen Rückblick über die Saison, einen Rückblick, der vom schlechten Gewissen diktiert ist. Das Stadttheater hat das Schauspiel so offenkundig vernachlässigt, daß es befürchten muß, die Stadt werde sich ins Mittel legen. Darum schreibt der kühne Statistiker: „Im ganzen gelangten 94 verschiedene Werke, darunter 28 Schauspiele, 16 Lustspiele, 35 Opern, 9 Operetten und so weiter zur Aufführung.“ Also 44 verschiedene Schau- und Lustspiele, sagen die Herausgeber des Rückblicks, der Direktor Geheimrat Richards und seine rechte Hand, der Rendant Lion — was wollt ihr noch mehr? Aber wenn man sich die Titel dieser Stücke ansieht, dann glaubt man, im Jahre 1892 zu sein. Auf 44 solche verschiedene Werke verzichten wir gern. An neuen Stücken hat das Stadttheater während der ganzen Saison 11 herausgebracht, 9 Lustspiele und Schwänke und 2 Schauspiele: Sudermanns ‚Bettler von Scharfhus‘ und ‚Heiligenwald‘ von Palm und Sauter. Von den Klassikern wurde auch fast nur das gespielt, was man auf Lager hatte; beinahe alles, was nicht jede Provinzbühne jeden Tag spielen kann, wurde vergessen. Die Lässigkeit, mit der das Schauspiel abgetan wurde, wäre nicht bedauerlich, wenn das Stadttheater lediglich minderwertige Kräfte und Regisseure hätte. Das ist aber keineswegs der Fall. Dem Ensemble gehören Herren und Damen an, die den schwierigsten Aufgaben gewachsen sind, die mit vollem Verständnis sich in gute Stücke hineinleben

können, Individualitäten, die an großen Bühnen bestehen würden. Die beiden ersten Regisseure des Stadttheaters — Carl Scholling und Walter Sieg — sind Männer, die mit bestem Geschmac, mit klassischer Schulung und mit einem ungeheuren Aufwand von Lust an ihre Arbeit gehen, deren Eifer aber von der Direktion spöttisch belächelt wird. Die Stadt hat der Bühne die Eintrittspreise vorgeschrieben. Für die Oper sind sie hoch, für das Schauspiel geringer. Darum wird auf das Schauspiel so gut wie nichts angewandt. Den Regisseuren stehen nicht einmal Räume für die Proben zur Verfügung. Wochenlang wurde ‚Die schöne Helena‘ einstudiert; die Klassiker mußten dafür nach zwei, manchmal sogar nach einer Probe in Szene gehen. Dabei gehört ein Teil der Kräfte erst seit einem Jahr dem Stadttheater an. Trotz alledem bekamen wir einige durchaus hochstehende und künstlerisch abgerundete Vorstellungen zu sehen, so die ‚Iphigenie‘, den ‚Erbförster‘, ‚Penthesilea‘. Von den neuen Stücken wurde Wahrs ‚Tänzchen‘, Holms ‚Hundstage‘ und Köplers ‚Fünf Frankfurter‘ sorgfältig und geschickt in Szene gesetzt. „Gastspiele in Oper und Schauspiele sind mit hervorragenden Künstlern abgeschlossen“, hieß es in der Ankündigung. Ein einziges Mal stand ein Gast auf den Brettern des Stadttheaters: Agnes Sorma in ‚Monna Vanna‘. Schon im Lauf des letzten Jahres mehrten sich die Klagen über das Stadttheater. Man wollte die Stadt dazu veranlassen, das Theater in eigene Regie zu nehmen. Wilhelm Georg, einer der besten Theaterkenner der Stadt, bewies die Vor-

teile einer Halbintendanz — städtische Regie mit Gewinnbeteiligung des Intendanten. Die Stadt aber erklärte, noch drei Jahre lang zusehen zu wollen; inzwischen werde man einen Theaterfundus schaffen. Für diesen sind in einem Jahr sechzigtausend Mark gesammelt worden. Schlechte Gagenverhältnisse und einige andere Mißstände veranlaßten die Stadt, eine städtische Theaterdeputation einzusetzen, die das Theater beaufsichtigt. Es steht zu erwarten, daß die Theaterdeputation den Direktor für das Repertoire des vergangenen Jahres gehörig ins Gebet nimmt.

Einigermassen entschädigt für die Mißernte im Stadttheater wurde man durch verschiedene schöne Aufführungen des Neuen Theaters, das namentlich Ipsen sorgfältig und gewissenhaft pflegte. Es ließ auch verschiedene gute Ensembles und Gäste auf seinen Brettern spielen. Das Neue Theater hat seine Pforten Ende April leider für immer geschlossen. Die Bauälligkeit des kleinen Theaterchens veranlaßte die Polizei zur Schließung.

Die beiden Varietés in Halle — das Apollo-Theater und das Walhalla-Theater — haben sich die Unzufriedenheit des Publikums mit dem Stadttheater zunutze gemacht und statt der Variété-Programme vielfach Einakter-Opfeln und Ensemble-Gastspiele auf ihre Bühnen gebracht; ganze Monate waren denn auch die beiden Theater Tag für Tag ausverkauft. Und das will viel heißen; das Walhalla-Theater saß allein zweitausend Personen. Den größten Anteil am Gewinn, der andern aus dem zusehends schlechter werdenden Repertoire

des Stadttheaters erwachsen mußte, hatten aber die Direktoren der umliegenden Städte. Leipzig, Dessau, Weimar, auch Berlin wurden viel mehr besucht als während der vergangenen Jahre.

Mit dem Verschwinden des Neuen Theaters ist die Frage entstanden: Soll man in Halle ein zweites Theater bauen? Die Stimmung geht dahin, daß die Stadt das zweite Theater errichten und es mit dem ersten Theater vereinen soll; ist das eine Opern- und das andre Schauspielhaus, dann werden auch die Repertoireverhältnisse — so hofft man — besser werden. Die Stadt erwägt den Plan aufs eifrigste. Einstweilen verlautet noch nichts. Es scheint, daß die Stadt abwartet, ob nicht Privatunternehmer an die Gründung eines zweiten Theaters herantreten. Vermutlich werden diese dann keine Konzession erhalten, da die Stadt in dem Augenblick, wo ein neues Projekt vorliegt, selbst die Gründung eines zweiten Theaters betreiben wird.

Martin Feuchtwanger

M i t t w e l t u n d N a c h w e l t
Im Inseratenteil einer berliner
Zeitung lese ich:

Friedrich Hebbel
Gesammelte Werke

Hebbels Dramen werden heute an zahlreichen deutschen Theatern erfolgreich aufgeführt. Mit verständnisvollem Interesse und wachsender Begeisterung genießt das Publikum die prachtvollen Schöpfungen dieses Dichtergenieß, der die Menschen fortreibt —

Und in seinen Epigrammen
lese ich:

Deutsche Autoren, man läßt Euch freilich
lebendig verhungern —
Aber tröstet Euch nur, denn man begräbt
Euch in Sped.

Richard Leopold

Aus der Praxis

Bilanzen

Das Register des Deutschen Bühnen-Spielplans für das Spieljahr 1910/11 ist, bei Desterheld & Co. in Berlin, erschienen. Es verzeichnet sämtliche deutschen Aufführungen und wird damit das zweitinteressanteste Buch der periodischen Theaterliteratur. Wenn man es lange genug schüttelt, kommt folgende höchst aufschlußreiche Uebersicht heraus:

Autor	1909/10	1910/11	Das meistgespielte Werk
d'Albert	456	362	Tiefeland
Anzengruber	365	346	Der Pfarrer von Kirchfeld
L'Arronge	435	431	Doktor Klaus
Bahr	839	896	Das Konzert
Bataille	321	301	Die törichte Jungfrau
Beethoven	191	208	Fidelio
Benedix	192	434	Die zärtlichen Verwandten
Henry Bernstein	93	39	Der Dieb
Birch-Pfeiffer	231	251	Die Grille
Bizet	428	432	Carmen
Björnson	448	486	Wenn der junge Wein blüht
Blumenthal	710	768	Im Weißen Röhl
Dreyer	320	99	Die Siebzehnjährigen
Alexander Engel	189	547	Unsere Pepi
Georg Engel	19	122	Der scharfe Junker
Otto Ernst	162	167	Flachsmann als Erzieher
Paul Ernst	—	9	Rinon de Lençloß
Eulenberg	16	39	Der natürliche Vater
Fall	3889	3168	Die geschiedene Frau
Freitag	151	159	Die Journalisten
Friedmann-Frederich	56	422	Meyers
Fulda	220	271	Herr und Diener
Gilbert	—	976	Polnische Wirtschaft
Glud	59	22	Orpheus und Eurydike
Goethe	594	684	Faust I
Gounod	205	282	Margarete
Grillparzer	281	407	Des Meeres und der Liebe Wellen
Halbe	161	192	Jugend
Hardt	297	127	Tantris der Narr
Hartleben	169	283	Rosenmontag
Hauptmann	556	619	Die versunkene Glocke
Hebbel	245	448	Judith
Hirschfeld	12	6	Das zweite Leben
Hofmannsthal	68	45	Elektra
Humperdind	139	315	Königskinder
Hjfen	724	706	Gespenster
Kadelburg	955	614	Der dunkle Punkt
Kleist	214	267	Prinz Friedrich von Homburg
Decocq	32	42	Giroflé-Girofla
Dehár	2198	3176	Der Graf von Luxemburg

Lengyel	89	723	Laifun
Lessing	317	413	Minna von Barnhelm
Lindau	99	52	Die beiden Leonoren
Lorhing	698	722	Bar und Zimmermann
Marſchner	23	15	Hans Heiling
Meherbeer	215	199	Die Hugenotten
Meher-Förster	383	351	Alt-Heidelberg
Millöder	407	363	Der Bettelstudent
Molière	276	362	Die Heirat wider Willen
Molnár	53	392	Der Leibgardist
Moser	347	417	Krieg im Frieden
Mozart	489	556	Die Zauberflöte
Nicolai	179	176	Die lustigen Weiber von Windsor
Offenbach	500	580	Hoffmanns Erzählungen
Ohnet	131	171	Der Hüttenbesitzer
Puccini	776	850	Madame Butterfly
Rößler	447	721	Der Feldherrnhügel
Rossini	133	123	Der Barbier von Sevilla
Schiller	2044	1584	Wilhelm Tell
Schmidtbonn	48	75	Der Graf von Gleichen
Schnitzler	298	509	Anatol
Schönherr	66	1671	Glaube und Heimat
Schönthan	769	824	Der Raub der Sabinerinnen
Shakespeare	958	1042	Der Kaufmann von Venedig
Shaw	173	155	Der Arzt am Scheidewege
Oscar Strauß	741	642	Ein Walzertraum
Johann Strauß	1293	1379	Die Fledermaus
Richard Strauß	109	343	Der Rosenkavalier
Strindberg	33	57	Königin Christine
Studen	—	103	Gawân
Sudermann	1061	991	Heimat
Suppé	279	300	Voccaccio
Thoma	534	479	Erster Klasse
Thomas	310	367	Mignon
Verdi	710	819	Der Troubadour
Wagner	1994	2015	Lohengrin
Weber	316	364	Der Freischütz
Wedekind	80	215	Frühlings Erwachen
Wildenbruch	451	339	Die Rabensteinerin

*

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Herbert Gulenberg: Belinde, Drama. (Ernst Rowohlt).

Unnaßmen

Charles Alfred: Goldener Leichtsin, Dreiaktige Operette, Text von Joseph von Koblinki. Berlin, Th. d. Westens. (Felix Bloch Erben).

Heinrich Wienstod: Zuleima, Einaktige Oper. Karlsruhe, Hofth.

Ludwig Biró: Der Raubritter, Dreiaktiges Schspl. Berlin, Kleines Th.

Gustav Hartung und Paul Lenz: Im Auftrag seiner Durchlaucht, Dreiaktiger Schwanf. Bremen, Schsplhs.

Rudolf Herzog: Herrgottsmusikanten, Vieraktiges Schspl. Hamburg, Thaliath.

Carl M. Jacoby: Laura massiert Untergasse 14 II, Eine spaßige Geschichte in drei Akten. Nürnberg, Intimes Th. (Arion).

Heinrich Lee: Grüne Ostern, Fünfsakiges Schspl. Cöln, Stadth. (Eduard Bloch).

Samuel Lublinski: Kaiser und Kanzler, Trag. Heidelberg, Stadth.

Franz Schreier: Das Spielwerk und die Prinzessin, Oper. Wien, Opernth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

11. 5. Ernst Dombrowski: Waldbrand, Drama. Graz, Schsplhs.

24. 5. Goethe: Faust in der ursprünglichen Gestalt (Urfaust). Weimar, Hofth.

25. 5. Armin Friedmann: Die arme Margret, Volksschpl. nach einem Roman von Enrica v. Handel-Mazetti. Wien, Deutsches Volksth.

Richard Fronz: Der Kaiser schnupft, Einaktige Spieloper, Text von Adolph Rosée. Wiesbaden, Operentth.

Joseph Snaga: Der Lumpenprinz, Text von Leo Rortner, Dreiaktige Operette. Hannover, Schauburg.

2) von übersehten Werken

Melchior Lenghel: Prophet Percival, Drama. Frankfurt a. M., Schsplhs.

August Strindberg: Wetterleuchten, Kammerpiel. Dresden, Schsplhs.

Richard Johnson Young: Wie man einen Mann gewinnt, Dreiaktiges Lustpl. München, Lustplhs.

3) in fremden Sprachen

Camille Clermont: Wilde Seelen, Drei Akte. Paris, Théâtre Réjane.

Jean José Trappa: Letzte Nachrichten, Schspl. Paris, Deubre.

Johan Sigurjonsson: Berg-Ehwind und sein Weib, Dr. Kopenhagen, Dagmarth. (Reiss).

Alfredo Testoni: Der Erfolg, Kom. Mailand, Manzoni.

Jubiläen

Die fünf Frankfurter: 150, Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Große Rosinen: 150, Berlin, Berliner Th.

Neue Bücher

Harry Brachvogel: Hebbel und die moderne Frau. München, Georg C. Steinide. 395 S. M. 1,—.

Carl Ludwig Costenoble: Tagebücher von seiner Jugend bis zur Uebersiedlung nach Wien (1818), auf Grundlage der Originalhandschrift mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Alexander von Weilen. Band 2. Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte. 256 S.

Richard Fromme: Richard Wagner. Leipzig, Xenienverlag. 122 S. M. 3,—.

Karl Konrad: Die deutsche Studentenschaft in ihrem Verhältnis zu Bühne und Drama. Berlin, Emil Ebering. 380 S.

Konrad Leisering: Studien zur Schicksalstragödie. Berlin, Weidmann. 32 S.

Eduard Scharrer-Santen: Adolf Wilbrandt als Dramatiker. Leipzig, Gotthilf Haist. 115 S.

Dramen

Walther Nithad-Stahn: Das Christusdrama. Berlin, Wilhelm Borngräber. 152 S. M. 3,—.

Robert Raffay: Erlöser, Ein Spiel vom Tode in vier Akten. Leipzig, Xenienverlag. 114 S.

Zeitung und Zeitschriften

W. Aron: Kunstkritik. Der neue Weg XLI, 20.

Julius Bab: August Strindberg. Gegenwart XLI, 21.

Georg Brandes: August Strindberg. Berliner Tageblatt 252.

Ferdinand Bronner: August Strindberg. Wage XV, 20.

Ph. von Calbille: Japans Theater. Dokumente des Fortschritts V, 3.

Wolf Dohrn: Die Schule von Hellerau. Berliner Tageblatt 256.

Franz Dubisky: Salome und Elektra in der Musik. Bühne und Welt XIV, 16.

Robert Gragger: Die erste Auf-
führung der „Jungfrau von Orle-
ans“ im Burgtheater. Ungarische
Rundschau I, 2.

Edgar Groß: Theatermuseen. Der
neue Weg XLI, 20.

Lisa Honroth-Boewe: Rezitation
und Schauspielkunst. Voss. Jtg. 268.

August Horneffer: Jaques-Dal-
croze in Sellaerau. Tat IV, 3.

Karl von Levetzow: Hofbühnen
und Volksbühnen. Strom II, 2.

Robert Lewin: Kino-Kultur.
März VI, 21.

Martin Andersen Nexø: August
Strindberg. März VI, 21.

Beda Prilipp: August Strindberg.
Grenzboten LXXI, 21.

Ernst Edgar Reimördes: Johann
Nepomuk Restroy. Der neue Weg
XLI, 20.

Hans Sittenberger: Johann Re-
stroy. Wage XV, 21.

Heinrich Stümde: Bernhard Bau-
meister. Bühne und Welt XIV, 16.

Alfred Wien: August Strindberg
als Dramaturg. Bühne und Welt
XIV, 16.

Sebastian Wieser: Anzengruber.
Büchermwelt IX, 8.

Personalia

Ottomar Starke, zurzeit am
mannheimer Hoftheater tätig, ist als
künstlerischer Beirat und Chef des
Ausstattungswezens zum ersten Sep-
tember an die Vereinigten Stadt-
theater von Frankfurt am Main
engagiert worden.

Engagements

Aachen (Stadtth.): Hans Sieg-
fried von der berliner Kurfürsten-
oper.

Berlin (Deutsches Schsplhs.): Rosa
Bertens, Wanda Delia, Alexander
Ebert, Maria Sera.

(Deutsches Th.): Marie
Andór.

(Leffingth.): Max Adalbert,
Lisa Grüning, Eveline Linding,
Lina Loffen ab 1914.

(Vstspth.): Thea Sandten.

(Triantonth.): Anita Hum-
mel, Lizzie Scheurich.

Bremen (Schsplhs.): Erna Die-
benthal vom danziger Stadtth.

Charlottenburg (Deutsches Opern-
haus): Willy Reboß vom barmer
Stadtth.

Coblenz (Stadtth.): Emil Lang
von St. Gallen 1912/13.

Cottbus (Stadtth.): William
Merg, Annie Weiß 1912/13.

Dessau (Hofth.): Cilla Lolli vom
hamburger Stadtth.

Dresden (Centralth.): Hannah
Werther von Frankfurt a. d. O.
1912/13, Ursula König vom cottbusser
Stadtth.

Düsseldorf (Vstspth.): Frieda Bar-
low von Berlin 1912/13, Tony
Schütz von Waldenburg-Jauer 1912
bis 1913.

Essen (Stadtth.): R. Schindler
vom düsseldorfer Schauspielhaus.

Frankfurt a. M. (Vereinigte
Stadtth.): Kurt Böhme vom lübeder
Stadtth.

Freiburg i. Br. (Stadtth.): Irma
Grawi vom Stadttheater Münster
i. W. 1912/15.

Freienthal a. d. O.: Frau
Minni Ephra-Kornfeld (Juni bis
September).

Nürnberg (Intimes Th.): Ernst
Martin von Colmar i. El., Som-
mer 1912.

Nachrichten

Für das königsberger Stadtthea-
ter beschlossen die Stadtverordneten
den jährlichen Zuschuß von zwölf-
tausend auf dreißigtausend Mark zu
erhöhen.

Für das halberstädter Stadtthea-
ter beschlossen die Stadtverordneten,
dem Direktor Vogler eine einmalige
Subvention von zehntausend Mark
zu gewähren.

Die Inspizienten der deutschen
Bühnen haben sich zu einem Ver-
band zusammengetan, der den Zweck
hat, die Stellung des Inspizienten
zu heben. In der Generalversamm-
lung wurden Alfons Franz-Lübed,
Julius Feist-Chemnitz, Alfred Joell-
ner-Neustrelitz in den Vorstand ge-
wählt.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 24/25
20. Juni 1912

Hebbeliana / von Julius Bab

Wenn das nächste Jahr den hundertsten Geburtstag Hebbels mit einer neuen Steigerung der Drucksachenslut begehen wird, so wird man jedenfalls nicht in dem Grade wie bei der Kleistfeier des vorigen Jahres den Eindruck haben, daß hier in vielen Köpfen lediglich das Dezimalsystem einen pflichtschuldigen Enthusiasmus entfesselt hat. Denn die Hebbel-Literatur wächst seit zwei Jahrzehnten in einer Festigkeit und Stetigkeit, daß uns keine Steigerung mehr überraschen kann. Friedrich Hebbel ist allerdings 'modern', geistig aktuell, wie es Kleist, trotz einigen Ansätzen in dieser Richtung, weder geworden ist noch werden wird. Und das spricht freilich für die Ueberlegenheit der künstlerisch reinen Kraft in Kleist, aber doch auch für die Echtheit des Anteils, den die Schreibenden unsres problematischen Geschlechts an dem Problematischer Hebbel nehmen. Die Intensität der literarischen Diskussion über Hebbel hat uns ganz das Gefühl dafür genommen, wie jung sie ist, wie neu im Grunde genommen der Ruhm dieses jüngsten 'Klassikers' ist. Wir erschrecken fast, wenn uns einfällt, daß die deutsche Uraufführung des 'Gyges' erst dreiundzwanzig Jahre zurückliegt, und die berliner Premiere von Hebbels reifstem und persönlichstem Werk gar erst vor vierzehn Jahren, also nach Hauptmanns 'Webern' gewesen ist. So neu, so umstreitbar, so durch und durch gegenwärtig ist das Werk Friedrich Hebbels.

Bis in ihre letzten Ausläufer, bis in die trockensten Doktorarbeiten hinein ist die Hebbel-Literatur heute irgendwie 'echt', weil all das, was dieses Dichters Persönlichkeit ausmacht, was den Inhalt seines ganzen Lebenskampfes bildet, dem heutigen Geschlecht von unentrinnbarem Reiz sein muß. Er repräsentiert in dem Verzweiflungskampf geistigen Schöpferwillens mit völliger materieller Mittellofigkeit das soziale, in dem Kampf eines höchst überreizten Bewußtseins mit der Sinnlichkeit des Künstlers das psychische Schicksal der Gegenwart, und zwar wirkt Hebbel diese zeitgenössischen Fäden in einen so starken Stoff zeitlosen Menschentums, daß wir ihn, hielten die leidigen Zahlen der

Chronik uns nicht fest, unbedingt als den wahren Vollenender, den Repräsentanten unsrer Epoche, nicht als ihren Vorläufer und Eröffner begrüßen würden. Denn es stellt sich heraus, daß Friedrich Hebbel die große Persönlichkeit ist, deren umfassende Problematik wir Deutschen den Ibsen, Tolstoi, Zola, Strindberg und Shaw entgegenzustellen haben, daß wir also nicht, wie es den Anschein hat, in den geistigen Kämpfen der letzten Generation nachgeklappt haben, sondern auf eine unerklärlich frühe, isolierte Weise vorangegangen sind. Das Interesse an Hebbel greift jetzt sogar auf Geister über, die nach ihrer ganzen Organisation gar nicht viel mit ihm anfangen können. Wenn man auf der Welt äußerlich und innerlich noch etwas anderes zu tun hat, so kann man den ganzen Schwall der Hebbel-Literatur, die jetzt fast jede Woche eine neue Druckschrift absetzt, nicht mehr vollständig durchstudieren und ist teils auf seinen auswählenden Instinkt, teils aber auf den Zufall angewiesen, der einem dies oder jenes ins Haus trägt.

Ein solcher Zufall gab mir vor einiger Zeit eine französische Schrift in die Hand: „L'Esoterisme de Hebbel“ von Paul Bastier (bei Emile Larose in Paris). Eine sehr anständig bemühte und durchaus intelligente kleine Schrift, die aus dem großen Problem Hebbel manche psychologische Pitanterie herausstochert. Im ganzen aber ist sie von jener schon nicht mehr unbekannten, fast grotesk irr tümlichen Auffassung geleitet, mit der die Franzosen beinahe immer an „tiefe“, das heißt in der Regel: deutsche Kunstwerke herangehen. Sie haben nämlich absolut kein Organ für das, was wir das Symbolische an einem Kunstwerk nennen. (Es muß eine reine sprachliche Unmöglichkeit sein, denn alle Mühe Hebbels hat es all dem guten Willen des Herrn Bastier doch nicht klar gemacht.) Wenn sie hören, daß irgend ein Gedicht noch mehr als seinen nackten realen Stoff bedeutet, so halten sie das für eine Aufforderung zum Versteckspiel: sie glauben dann eine hölzerne Altrappe vor sich zu haben, so einen Sekretär mit Geheimfächern, in dem man nur suchen müsse. Daß gerade in der sichtbaren Form die Bedeutung liegt, die ein Werk über seinen Stoff erhebt, daß etwas durch die Art des Vortrags nichts anderes und doch ein Höheres werden könne — dies Mysterium geht offenbar über die religiöse Fassungskraft Frankreichs. So wird auch das Wesen Hebbels nicht in seinem Werk gesucht, sondern aus seinem Werk nach Art einer Hasenhege herausgetrieben. Eine Mischung von Philologie, Allegorismus und detektivischer Schläue, wie sie bei uns in Deutschland nur gewisse Faust- und Dante-Kommentatoren haben. (Der Mohr, der im Gedicht „Diocletian“ als Frohnvogt den sklavensbürtigen Kaiser schlägt, ist der wesselsburener Kirchspiel-Vogt (!) Mohr (!) — „entdeckt“ Bastier!) Was den eigentlichen, geheimnisvollen Wert eines Kunstwerks ausmacht: die untrennbare Einheit von Werk und Mann, Form und Idee — das wird bei diesem Rätselraten vollständig vernichtet; und so bleiben uns diese Produkte

durchaus unerfreulich, selbst wenn sie hier und da interessante Einzelheiten zutage fördern.

Zur selben Zeit, wo die Wogen des Anteils so innerlich fernstehende Geister in den Kreis der Hebbeldiskussion rissen, war es nach einem guten Ausdruck Karl Schefflers in Deutschland „die Mode, an Hebbel den geistigen Vaternord zu begehen.“ Man erinnert sich an Herbert Eulenberg's naiven Warnungsschrei: „Hütet euch vor Hebbel!“, den von ganz andren Standpunkten her die klassizistischen Expektorationen Heinz Schnabels und die Broschüre des lyrisch-pathetischen Paul Friedrich begleiteten. Diese und andre Rundgebungen entwerteten sich ohne weiteres, weil sie nicht von oben her, sondern von unten kommen. Kämen sie von einer neuen Generation, die wirklich durch diesen Hebbel schon hindurchgegangen ist, die ihn nicht mehr nötig hat, so müßte ein ganz anderer Ton schmerzlicher Liebe oder intimsten Hasses herrschen: jedenfalls ein von innigster Hebbelerfahrung gesättigter Ton und nicht solch salopp biederer, kaltschnäuzig kluges oder sentimental verfliegendes Gerede — Pro-domo-Sprücheln von Literaten, denen der Weg durch Hebbel hindurch zu schwierig ist, Umgehungsversuche. Aus dem Aerger über dergleichen modisch vergängliche Hebbelgegner ist eine kleine Broschüre entstanden — ebenso sympathisch in der Gesinnung wie unendlich im Ton: „Hebbels Schatten“, von Adolf Grote (bei Fritsch Eckardt in Leipzig). Es ist die höchst typische Schrift eines jungen Mannes, der Übergangslos aus dem wissenschaftlichen Seminar in die Publizistik gesprungen ist, eine ganz groteske Vermengung von minutiöser Buchgelehrsamkeit und fleghaft großzügiger Caféhauspolemik. Der Leser kriegt auf jeder Seite einen Haufen philosophischer Literatur um die Ohren geschlagen, daß ihm Hören und Sehen vergeht, aber mit derselben ingrimmigen Akkuratess wird zitiert, was Anselm Ruest oder Friedrich Kressa im Café Größenwahn oder in irgend einem Literaturblättchen über Hebbel gesagt haben. Es ist dies stilllose Nebeneinander von wissenschaftlicher Vollständigkeit und journalistischer Zufälligkeit, was den Ton der kleinen Broschüre so unmöglich macht. Man kann Grotes Aerger über die mehr als flüchtige Fundamentierung alles Gedanklichen bei Herbert Eulenberg durchaus teilen, aber wenn er, vor Schulweisheit strahlend, Eulenberg ankreidet, daß er nicht einmal Kant und Hermann Cohen, geschweige denn die „Ästhetik Hegel's oder Roosens oder Kahlerts“ gelesen habe, so ist das höchst drollig. Daß das unendliche Schriftchen gleichwohl sympathisch ist, liegt nicht nur an der Unschuld des Tons: Grote schwört auf die verba magistri und zitiert sie bei den unnützeften Gelegenheiten — etwa um die recht schlechte Tatsache zu beweisen, daß den Jüngling Bescheidenheit ziert, und daß Großmüdigkeit Schwäche verrät. Aber der Meister ist Hermann Cohen: der kleine Grote ist ein leidenschaftlicher Neufantianer, und seine Bemühung, die Namen Kant und Hebbel in Beziehung zu

bringen, ist deshalb gewiß nicht ohne Verdienst. Alles, was in unserm Jahrhundert nicht wagnerianisch, sondern freiheitlich protestantisch ist, muß seine Beziehung zu diesem großen Löser der realen Welt aus dem mythischen Bann finden; und so sind es bei dem fast völligen Unterschied alles Formalen doch tiefe Ströme, die von Kant in Hebbels Werk fließen. Wenn Grote sich hier aber mit so richtigem Gefühl über den Mangel aller äußeren Uebereinstimmungen und biographischer Nachweislichkeiten hinwegsetzt, so sollte er etwas weniger hartherzig gegen Leute sein, die im Verhältnis Hebbels zu Hegel etwas Wesentliches finden. (Bei dieser Gelegenheit ist es, wo auch ich vom gelehrten jungen Herrn Grote einen Rippenstoß wegen Unbildung erhalte.) Waegholdts berliner Dissertation von 1903 über „Hebbel und die Philosophie seiner Zeit“ gibt eine ganze Menge Anhaltspunkte für auch formale Uebereinstimmung Hebbelschen und Hegelschen Denkens. Aber abgesehen davon, und allen höchst greifbaren Unterschieden beider Geister zum Troß, halte ich es für unmöglich, zu leugnen, daß jene Dialektik, in der Hebbels ganzes Werk atmet, so bewußt und damit so stark werden konnte ohne die Atmosphäre, die Hegels Entwicklungslehre mit ihrem Rhythmus von Theseis, Antithesis und Synthesis geschaffen hat. Ich denke, man muß aus einem philosophischen Seminar kommen, um so erbittert die Möglichkeit eines Hegelschen Einflusses in der Entwicklung eines Menschen abzulehnen, den man für Kants Weltgefühl in Anspruch nimmt. Meinem minder sachmännischen Geiste gefällt es mehr, sich zu erinnern, daß ja auch Hegels krause Wege von Kant ausgehen, und daß seine geistige Macht, die zwei Menschenalter lang Europa regierte, nicht rein Negatives gewirkt haben kann. Vielleicht zeigt gerade die Art, wie bei Hebbel die tragische Notwendigkeit der Entwicklung mit einer freiheitlichen Pflichtenlehre Hand in Hand geht, was für Blöcke aus Hegels großem Steinbruch auch der verwenden kann, der auf Kants Grundriß baut.

Wie wenig es nötig ist, für den Zusammenhang Hebbels und Hegels sich um den Nachweis direkter Hegel-Lektüre bei Hebbel zu bemühen, weil eben die ganze Welt damals Hegelisch war, und Hebbel mit jedem Atemzug den Geist des Meisters trinken mußte, das fühlen wir recht, wenn wir das interessante kleine Buch von Wütsche lesen: „Friedrich Hebbel in der zeitgenössischen Kritik“ (bei B. Behr in Berlin). Es regnet überall vortrefflich hebbel-hegelische Sätze. „Solo wird etwas in diesem Stück, Genoveva ist nur etwas, und darin liegt der Fehler des Ganzen“, sagt Gukow ausgezeichnet. Und ein ganz unbekannter Herr G. S. sagt: „Der Poesie läßt sich überhaupt nichts nehmen; sie ist, und ihr Sein kann zu jeder Zeit auch scheinen, wenn nur die gelenkte Hand des Dichters ihr aetherisch Element in Vibration zu setzen weiß.“ Ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, als wenn diese viel gescholtene Hegelsche Schulsprache der philosophischen Unbe-

scholtenheit unsrer gegenwärtigen Kritik einigermaßen vorzuziehen sei. Es gibt noch allerlei andres, was uns vor dieser Kritikersammlung nachdenklich stimmt. Wütsche hat nur dreißig meist größere Essays aufgenommen. (Wie wenig er damit Vollständigkeit anstrebt, zeigt Oskar Weers freiburger Dissertation von 1909, die über ‚Judith‘ und ‚Maria Magdalene‘ allein eine viel größere Zahl kritischer Äußerungen extrahiert.) Der klügste Kritiker der Zeit, Friedrich Theodor Vischer, fehlt aus dem meines Erachtens unzureichenden Grunde, weil seine Hebbelkritik schon in Buchform zugänglich ist; aber auch unter dem, was bleibt, ist viel sehr Kluges. Von Gupkow und Alexis, Pettner und Henze fällt manches aufschließende Wort; Henze ist, wie gewöhnlich, geradezu tief, wo er über Thrik schreibt. Diese Kritiker und vor allem auch Julian Schmidt, durchaus kein alltäglicher Kopf, sind im Prinzip Hebbels Gegner — ich habe nicht den Eindruck, daß die Freunde (Roetscher, Bamberg, Engländer und Kuh) bedeutendere Geister sind: aber sie sind Hebbel gegenüber willigere Geister, sie vermögen ihn zu lieben, und das gibt ihrer Kritik tatsächlich eine größere Fruchtbarkeit. Das ist keine Erkenntnis, auf die sich Sudermann berufen darf, um liebevolle Kritiken zu fordern. Es scheint allerdings, daß nur Liebe (oder ein ihr ganz verwandter sehr tiefer Haß) den Kritiker wirklich tiefsichtig machen kann. Aber den rechten Ort des Liebens frei zu wählen, bleibt die höchste Pflicht, ihn zu verfehlen, die größte Blamage, ihn zu finden, Verdienst, Glück — Genie eines Kritikers.

Solange unter den vielen Leuten, die über Hebbel schreiben, kein Geist von wirklich Gestalt gebender Leidenschaft ist, bleiben solche Quellenbücher zur Geschichte Hebbels wichtiger, am wichtigsten aber bleiben die Bücher von Hebbel selber. Und ein neues Buch von Hebbel liegt allerdings vor. Es ist der erste Band der neuen Ausgabe von Friedrich Hebbels sämtlichen Werken, der bei Georg Müller in München erschienen ist. Ein prachtvoll gebundenes, klar und schön gedrucktes Buch mit sehr wertvollen und interessanten Illustrationsbeigaben. Man sollte nicht glauben, daß nach Richard Maria Werners Riesenarbeit noch eine neue Ausgabe sinnvoll sein könnte. Sein Werk bildet ja mit dem Varianten-Apparat, mit den Anmerkungen, die jede Metapher durch Hebbels ganzes Werk verfolgen, mit den Registern eine Leistung, die selbst die ältesten Philologen mit beklommener Ehrfurcht erfüllt. Wer auf den Essayisten oder Biographen Werner etwa nicht gut zu sprechen ist, muß doch in dankbarer Ehrfurcht verstummen, wenn ihm erst einmal diese Register ein paar Wochen Arbeit gespart haben. Wie ist solch ein Wunder zu überbieten? Ueberhaupt nicht. Aber der neue Herausgeber Paul Bornstein setzt doch etwas ganz Ebenbürtiges und Eigenes an die Stelle, indem er nach der Tradition seines Verlags-hauses Werners systematische Anordnung durch eine chronologische

erseht: nicht nur Gedichtgruppen, Prosastücke, Dramatisches und Kritisches, auch das Tagebuch (wenigstens in kleinen Komplexen) und eine Auswahl der Briefe sollen in diese rein zeitliche Folge eingeordnet werden. Ich weiß sehr gut, was sich gegen dieses Prinzip sagen läßt: es führt vom Werk wieder auf den Autor zurück und leistet dadurch dem Sieg eines biographisch-naturalistischen Interesses über das rein aesthetische gefährlichen Vorschub. Für eine populäre Ausgabe halte ich eine scharfe Auswahl des ganz Lebendigen in schroff unbiographischer Anordnung für das Richtige. Diese Ausgabe aber ist für den Liebhaber und Kenner. Der braucht Vollständigkeit, wenn auch keine so absolute wie der Wissenschaftler (darin liegt wohl Bornsteins Recht, nicht so unbedingt vollständig zu sein wie Werner), und der begrüßt die chronologische Anordnung als einen ganz besonderen Reiz, als eine wesentliche Erleichterung, ja als eine wahre Herzensfreude.

Der erste Band von Bornstein ist nun insofern wirklich ein neuer Hebbel, als er eine große Reihe neu aufgefundenen Jugendarbeiten des Dichters zum ersten Mal in einem Bande vereinigt. Auf diesen vierhundert Seiten gelangt lediglich die wesselsburener Produktion Hebbels, von 1829 bis 1835, zum Abdruck. Man kann den rein aesthetischen Wert dieser Produkte schwer unterschätzen. Selbst Bornstein, der vor Uebersetzung warnt, geht mir zu weit, wenn er schon in den Produkten von 1833 einzelne und in den folgenden Jahren sogar viele „makellose lyrische Schöpfungen“ findet. Die noch früheren Produkte „streifen“ nicht nur, wie Bornstein sagt, das Gebiet der unfreiwilligen Komik, sondern besiedeln es mit volstem Bürgerrecht; und als ich für E. Fischers Pantheon-Ausgabe eine Auswahl von Hebbels wirklich vollwertiger lyrischer Produktion zu treffen suchte, konnte ich nur vier Stücke aus der ganzen wesselsburener Zeit aufnehmen. Also nicht aesthetisch, aber sonst in vielfachem Sinne beansprucht dieser Band unser Interesse. Einmal sind reine Dilettanten-Produkte, wie sie hier vorliegen, immer kulturgeschichtlich interessant. Sie zeigen alle Schichten literarischer Bildung, wie sie sich von Klopstock über Schiller zu E. T. A. Hoffmann in Wesselsburen abgefeilt hatten. Zweitens ist diese selten umfangreiche Sammlung typischer Knabenpoesie von generellem psychologischen Interesse; man kann das naiv Verlogene jugendlicher Rhetorik und das allmähliche Eindringen und Erstarken wirklicher Empfindung studieren. Und drittens, und vor allem, ist das Buch nun für die spezielle Psychologie Friedrich Hebbels von höchster Bedeutung. Es ist unglaublich, wie früh, wie lange vor aller Welterfahrung und Formenbeherrschung der geistige Kern, das eingeborene Weltbild da ist, um das sich jede spätere Erfahrung ankrystallisieren muß. Ein zum ersten Mal in die Werke aufgenommenes Märchen, das man bei einer wesselsburener Familie fand, heißt ‚Die einsamen Kinder‘ und ist von einer kaum erträglichen

Formlosigkeit und künstlerischen Unselbständigkeit. Aber mitten drin wird erzählt, wie der Knabe Wilhelm die Vision einer schönen Jungfrau hat und plötzlich die Schönheit als Symbol des Lebens begreift, und da heißt es: „Jetzt wußte er, warum die Blume nur dann duftet, wenn sie in vollen Farben steht, warum der Vogel nur dann singt, wenn sein Gefieder sich entfaltet hat.“ Das ist nach Idee, Bild und Rhythmus bereits der ganze Hebbel. Das ist das ganze leidenschaftliche Erfassen der letzten Einheit von Kunst und Natur, das alle folgenden Jahrzehnte seines Lebens ausfüllt. Und es ist in diesem Zusammenhang nicht unbedeutend, daß eine beigegebene Schriftprobe des neunzehnjährigen wesslburener Poeten und Kirchspielschreibers fast völlig die Hand des Ggges-Dichters zeigt; ein paar Schnörkel sind abgeschliffen, ein paar Rundungen spitz geworden, die Worte sind etwas gedrängter und härter, sonst haben vier Jahrzehnte an der Grundform nichts mehr geändert. Man sieht, daß auch die illustrativen Beigaben dieser Ausgabe nicht ohne tiefere Bedeutung sind, und man wartet mit angenehmer Ungeduld auf die noch kommenden Bände. Es wird die vollkommen leserliche Selbstbiographie eines geistigen Arbeiters werden, der vielen von uns, wenn nicht als der größte, so doch als der nächste unsrer großen Mitmenschen erscheint.

Hauptmann in Lauchstedt

Es war eine Strapaze; und eine überflüssige dazu. Denn wenn wirklich nicht schon vor Lauchstedt festgestanden hat, daß 'Gabriel Schillings Flucht' in Berlin gespielt werden wird: jetzt ist es Hauptmann sich selber schuldig, die eigentliche Uraufführung an einem Theater zu betreiben, das eine geräumige Bühne und zwei große Schauspieler hat. Wer das Buch nicht kannte, machte für den ungenügenden Eindruck den Dichter verantwortlich. Der ist zwar nicht als Dichter, aber als schwacher Mensch verantwortlich. Erst heißt es, daß eine „einmalige Aufführung vollkommenster Art, im intimsten Theaterraum“ sein „unerfüllbarer Wunsch“ ist, und daß er das Drama keinesfalls „auf den Hasardtisch einer Premiere“ würde legen mögen. Bald darauf wissen die Zeitungen, daß der Hasardtisch in Lauchstedt aufgeschlagen wird, daß gleich vier Aufführungen stattfinden, daß Festspielpreise erhoben werden, daß Sonderzüge laufen, und daß man dabei gewesen sein muß. Von allen zweiundzwanzig Dramen Gerhart Hauptmanns ist schließlich nicht eins mit solchem Tara vorbereitet worden wie dieses, das ursprünglich „keine Angelegenheit für das große Publikum, sondern für die reine Passivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises“ sein sollte. Hat Hauptmann sich seine lauchstedter Gönner in der Nähe gesehen? Es gab

vor der Vorstellung Zusammenrottungen, deren geräuschvolle Mitglieder verabredeten, den angebrochenen Nachmittag mit einer Pokerpartie zu beschließen; und man suchte vergeblich die Jugend, die in Berlin gegen diese Sipperschaft das Gegengewicht zu bilden pflegt. Aber es war doch wohl von vornherein sicher, daß das Unternehmen durch seine Seltenheit alle Prozen und Snobs herbeilocken, durch seine Kostspieligkeit die empfänglichsten Elemente fernhalten würde.

Das spürt man außerdem gleich, wenn man ankommt: gegen das Theater der Vergangenheit, das überall auflebt, wird es das Theater der Gegenwart nicht ganz leicht haben. Erinnerungen auf Schritt und Tritt: an Schiller und an Goethe, an den siebzehnjährigen Studenten Joseph von Eichendorff und den einundzwanzigjährigen Richard Wagner, der hier als Kapellmeister beginnt und Minna Planer kennen lernt. Vergleichen schafft schon eine Atmosphäre. Aber auch sonst könnte man nicht ergründen, weshalb der Ort auf Wagner einen, wie er sich in seinen Memoiren ausdrückt, „sehr bedenklichen Eindruck“ gemacht hat. So winzige deutsche Städte wie dieses Lauchstedt sind eigentlich immer irgendwie schön. Wie lieblich ist dieser kleine Kurpark mit seinen schmalen Arkaden, seinen alten hohen Kastanien, mit seinem einfachen Brunnenhäuschen und seinem weidenumstandenen Schwanenteich! Wie atmet rings Gefühl der Stille (solange keine Berliner da sind)! Das Theaterchen scheint aus der Spielzeugschachtel genommen: ein adrettes, stumpfgelbes, längliches Häuschen, dem man von außen gar nicht ein so ausgiebiges Parkett und am allertwenigsten noch einen Balkon und Logen zutraut. Trotzdem müssen unsere Vorfahren aufeinander gesessen und gestanden haben, wenn tatsächlich, wie Goethe erzählt, auf einmal gegen tausend Personen in diesen Zuschauerraum gingen. Er ist vor vier Jahren frisch und hell gestrichen worden; aber die Patina hat zum Glück nicht übertüncht werden können. Der schmale und kahle Wandelgang wird durch Kupfer zum ‚Wallenstein‘ und durch gerahmte Theaterzettel aufgemuntert, aus denen man erfährt, daß die ‚Räuber‘ hier unter dem Titel ‚Carl Moor‘ aufgeführt wurden, weil sonst am Ende die Studentenschaft revolutioniert worden wäre; daß auf diesen paar Quadratmetern Holz ‚Götz von Berlichingen‘, ‚Julius Cäsar‘, die ‚Jungfrau von Orleans‘, offenbar ohne Dekorationen, unterzubringen waren; und daß die Plätze, die heute Stück für Stück zehn Mark kosten, in jenen löblichen Zeiten vier bis sechzehn Silbergroschen gekostet haben.

Hat Max Liebermann es für nützlich und möglich gehalten, einen Hauch von jenen Zeiten zu beschwören, einen Zusammenhang zwischen

Saal und Bühne herzustellen, indem er Gardinen, Bettstellen und Kommoden auf die Kulissen malte und diese selber auf recht altbäterische Manier behandelte? Vergleichen war schwerlich seine Absicht. Auch ihm wird es wichtiger erschienen sein, zwischen diesem Bühnchen und dieser Dichtung — die ich am fünfundzwanzigsten Januar hier ausführlich charakterisiert habe — den Zusammenhang herzustellen. Er hat sich einfach den Raumverhältnissen angepaßt und eine Bettstelle gemalt, weil ein einziges richtiges Möbel das Bühnchen vielleicht nicht ausgefüllt, aber keinesfalls sechs Personen Platz zu einer leidenschaftlich bewegten Szene gelassen hätte. In den Strandbildern wieder hat er sich damit begnügen müssen, die stille Trauer des dramatischen Spiels zu fixieren. Es wird lebendig, wovor diese Menschen fliehen, nicht wohin sie sich retten; was ihnen das Herz bedrückt, nicht was ihnen die Seele weitet: das Meer. Wenn es bei Hauptmann zu den Kämpfen der freien und der unfreien Erdenkinder eine stimmende und verstärkende Begleitmusik macht, so ist diese Musik bei Liebermann zu einem undeutlichen Gemurmel abgeschwächt. Ohne seine Schuld. Kein Zweifel nach dieser Probe, nach dem lichten Ton seiner Prospekte, der Festigkeit seiner Linienführung und dem angeborenen Zug zur Schlichtheit und Selbstverständlichkeit der Natur — kein Zweifel, daß er der berufene Helfer für den Hausdichter des Lessingtheaters wäre, dem in Goethes Theater nicht recht zu helfen war. Aber selbst angenommen, daß man Gabriel Schillings Flucht ins Meer ohne Meer spielen kann: ohne Gabriel Schilling kann man sie nicht spielen.

Die Frauen waren ihres Dichters würdig; alle vier. Sie kamen von vier Bühnen und schienen von einer zu kommen. Soweit in dieser ziemlich schleppenden Aufführung die Arbeit eines Regisseurs zu merken war, war sie hier zu merken. Gegen zwei Russinnen haben zwei Deutsche zu stehen. Fräulein Gina Mayer als das blutjunge Fräulein Majalin hat ganz die Feinheit, die ihre reise Freundin Hanna Elias gar nicht haben soll, und die Frau Durieux im Anfang nicht völlig unterdrückt. Aber vielleicht ist es eine schauspielerische Finesse, daß sie erst nach und nach die Züge zu dem Bilde liefert, das man sich aus den Schilderungen ihrer Mitmenschen von ihr gemacht hat. Sie spricht mit berückend tiefer Stimme und tanzt verführerisch, selbst wenn sie sitzt. So sehen lemurische Nachtgespenster aus? Dann versteht man Schilling, der dieser Hanna verfallen ist. Aber sobald sie gekraßt wird, kommt die Tatarin zum Vorschein und rast entsetzlich und mordsorditär. Frau Bertens singt die andre Stimme in dieser schaurigen Ragenmusik. Sie mutet nicht gerade deutsch an, sondern eigentlich auch sla-

wisch. Es schadet nichts. Sie ist so zerbeult und zerknufft und zergrämt, so kleinbürgerlich giftig und so befähigt, ihr Gift zu tödlicher Wirkung in schmerzende Wunden zu senden, daß durch sie an der Dichtung klar wird, was bis dahin etwa nicht klar war. Höchstens daß sie ein bißchen zu alt scheint, wie Helene Thimiä für Lucie Heil um drei, vier Jahre zu jung ist. Der liebenswürdigste Fehler, der sich einer Schauspielerin nachsagen läßt. Sonst ist dieses blonde, warme, feste und doch zarte Stück Natur wie geschaffen für Hauptmanns Gestalt. Ihr Blick strahlt Güte und Klugheit, und ihre frohe, entschiedene Mädchenstimme reinigt die Luft von allen Bazillen des Hasses.

Aber was hilft dies und das und noch mehr, da Maurer nur in Duodez und Schilling gar nicht vorhanden ist! Der lustige Herr Gebühr hat nicht die menschliche Schwere für einen Mann von vierzig Jahren, der sich Leben und Kunst und Weiber und Weib nach seinem Willen gezwungen hat. Ihn erhebt über Hauptmanns Schilling nichts als die kreuzfidele Unempfindlichkeit eines verfetteten Bourgeois. Aber gegen Herrn Grunwalds Schilling ist selbst so einer ein nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft. Es wäre ungerecht, den vortrefflichen Darsteller komischer Chargen zu tadeln, weil er einer Rolle nicht gewachsen ist, für die Sauer gerade gut genug wäre. Wenn schon getadelt werden muß, dann mögen Hauptmann und seine Berater vor Herrn Grunwald treten, der sich gewiß die Seele aus dem Leibe gespielt hat. Leider hat er keine. Er kann sie nicht einmal vortäuschen. Solch ein Grad von Untransparenz ist unwahrscheinlich. Schillings Nerven müssen bloß zutage liegen. Herr Grunwald schminkt sich freideiweiß und unterscheidet weder den erstarrten von dem erwachten noch diesen von dem todbereiten Schilling. Allenfalls 'schreitet' er 'visionär'. Man weiß nicht, was dieser Maler mit Kunst zu tun hat, und man begreift nicht, weshalb sich um diesen Mann zwei Frauen reißen und zerreißen. Damit verliert die Figur ihren Sinn, die Dichtung ihre Ueberzeugungskraft. Damit hatte aber auch die Aufführung ihre Existenzberechtigung verloren. Wer nach Lauchstedt gekommen war, um 'Gabriel Schillings Flucht' überhaupt erst kennen zu lernen, war vergeblich gekommen, da er ein falsches Stück zu sehen bekam. Wer sich nach der Lektüre den Eindruck von vollendeter Bühnenfähigkeit bestätigen oder abschwächen lassen wollte, war gleichfalls vergeblich gekommen, da der Eindruck dieser Aufführung nicht maßgebend sein kann. Warten wir bis zum Herbst. Nach vier Vorstellungen wird Hauptmann hoffentlich seine Scheu überwunden haben und der lauchstedter Probe-Aufführung die berliner Uraufführung hinterherhelfen.

Smetana / von Max Brod

Meine Augen füllen sich mit Tränen, alle meine Nerven sammeln sich, um so überirdischer Musik gewachsen zu sein, zu einem einzigen musikalischen Gesamt-Nerven, wenn Töne von Smetana mein Ohr treffen. Armer Freund — so erlaube ich mir, mich anzusprechen — Armer, der seine Tage in oft allzu wohl ertragener Niedrigkeit verbringt: woher diese Aufwallungen, vielmehr diese ganz naturgemäßen wohlthuenden Entspannungen, die dich plötzlich wie in einen Zustand vor dem Sündenfall, in eine Luft ohne Staub und ohne Ruß versetzen? Woher dieses gierige Ja-Sagen deiner Seele, dessen Begier auch im Ja noch anhält — so wie ein Kind schreit, noch lange, nachdem man ihm jenes Glänzende, Verlangte gereicht hat? Armer, armer Yorick, deine Sehnsucht muß sehr stark gewesen sein, du kannst nicht glauben, daß sie endlich erfüllt ist? . . . Doch wozu diese Begründungen! Verweilen wir lieber noch ein Weilchen, lassen wir diese köstlichen Augenblicke noch einmal und wiederum in unsere Seele treten. Da nähern sich Maršenka und ihr Jeník (man spielt ‚Die verkaufte Braut‘), der Chor unterbricht seine schneidig-lustige Melodie, die sofort als Moll-Nachhall von der Klarinette aufgenommen wird und bald in ihrer neuen Färbung, wie irgendwo ganz anders, in einem andern Lande, ihr Dur wiederfindet, da stehen die Liebenden allein, wie auf einer erhöhten Ebene, über den allgemeinen Freuden und Sorgen der Dorfgenossen mit ihrem privaten Leid und Glück. Ihre Nachfrage und Antwort überbaut, bald noch gefestigter, die Orchesternachklänge. Nun haben sie einander die vier oder fünf wichtigen Sätze gesagt, die sie sich mitzuteilen haben. Sofort löst der Chor ab und rundet die Szene mit einer Reprise seines Liedes. Nachspiel verhallt, Ende der ersten Szene. Wie einfach ist das, wie selbstverständlich! Man sagt sich: Würde der liebe Gott Musik schreiben, er hätte für diese Situation keine andre erschaffen können. Und in dieser Vollkommenheit geht es weiter, gleich wird unser Bärchen allein sein, und die ganze Mythologie einfacher Leute, die Stiefmutter, Segnen und Fluchen, Schwüre, Vergangenheit, Treue, Eifersucht, alles wird ohne Zwang wie im Glanze der ersten Jugend erscheinen. Oder hört nur, etwas anderes! Wir sitzen im Theater und erwarten, wie immer, irgend eine Steigerung unsres Selbst, eine Verkomplizierung, Beängstigung, nur um Himmels willen nicht dieses Stadt-leben weiter! Da rauschen die ersten D-Dur-Akkorde des ‚Ruß‘, steigen auf und ab, immer noch derselbe Akkord ist es, der allereinfachste Dreiklang in seinen selbstverständlichen angeborenen Lagen: wie ein Wald mit der Gleichmäßigkeit von zwanzigtausend gesunden Baumwipfeln beruhigt es unsere gährenden Sinne. Wir sind gesteigert, aber nicht durch Komplikation, sondern durch äußerste, intensivste Vereinfachung.

Darin liegt meiner Ansicht nach die tiefste Wirkung der Kunst Smetanas.

Der ‚Ruß‘, dieses Meisterwerk, dessen Vernachlässigung außerhalb Böhmens unbegreiflich ist (nachdem die ‚Verkaufte Braut‘ längst internationales Kunstgut geworden ist), zeigt wohl am deutlichsten, was ich meine. Wie leicht und simpel ist schon der Text! Man hat in ihm oft einen Fehler gesehen. Ich finde in seiner Wahl das Zeichen von Smetanas genialer Selbsterkenntnis. Wenn freilich die deutsche Uebersetzung so ruinös vor sich geht, daß sie aus der frischen trohigen ‚Bendulka‘ eine gouvernantenhafte ‚Pauline‘ macht, daß sie das urwüchsiges, blumengleiche Schlummerlied mit Zeilen wie: „Fromme Taube, fleug‘ und glaube!“ ausposamentiert — dann kann man das Kopfschütteln in fernen Zuschauerräumen verstehen. Eine ungekünstelte Uebersetzung wäre Grundbedingung des Verständnisses. Dann aber würde man sehen, worum es sich in diesem Werk handelt: in bährischen Gemütern steigen große, ja unendliche Leidenschaften auf, die im Kreise heimatlicher Ehrbarkeit, ohne Nebengeräusch und ohne Verbiegungen, ausgetragen werden. Jeder Charakter bis zu Ende gedacht, bis ins Herz hinein ehrlich. Nirgends eine Anlehnung an die Schablone. Selbst der frömmelnde Vater, dem man irgendwie bei Anzengruber auf die Spur zu kommen meint, ist eine ganz selbständige Figur, er frömmelt eben nicht, sondern ist wirklich fromm, und dabei hat er, in spaßigem Egoismus, seine einzige Freude daran, daß zu Hause durch Heirat der Tochter endlich „heilige Ruh“ wird. Und nun kommen die Gäste, nun erfolgt mit ererbtem Pathos ohne Augenzwinkern die Werbung. Alle tun, als hörten sie das Neueste; obwohl alle es wissen. Mit gemessener Heiterkeit steigert die Musik ihr Schritt-Thema, das aus dem Jubel vorhin allein im Baß übrig geblieben ist. Und wenn nun nach einer kleinen Zwischenepisode die Liebenden, so lange Getrennten, einander in die Arme stürzen und ihre Stimmen im Duett vereinen, dann drängt sich mir der Vergleich mit einem andern Einander-in-die-Arme-Stürzen auf, mit der großen Szene in ‚Tristan und Isolde‘, zweiter Akt. Hier wie dort in der Musik ein atemlos seliges Endlich; aber was sich bei Smetana vor allen Freunden und Verwandten, konfliktlos und erlaubt vollzieht, gleichsam feierlich vor der Öffentlichkeit und doch in einsamstem Vergessen aller kleinen Dinge — daselbe ist bei Wagner überreizt, verboten, schwül, umlauert. Hier scheiden sich zwei Welten der Kunst. Und es scheint mir ganz leichtfertig gedacht, was die Zeitgenossen über Smetanas Wagner-Nachfolge schmierten.

Smetana ist kein Dramatiker, wenn man darunter das Erzeugen von Spannungen, Ueberraschungen, Handlungen versteht. Versucht er derartiges, zum Beispiel in der ‚Teufelswand‘, so wird er oft ungeschickt, freilich so hübsch kindlich ungeschickt, daß man ihn deshalb nur doppelt liebt. Smetana ist aber der größte, der einzige Musikdrama-

tifer, wenn man seine Eigenart der idyllischen Ruhe und der Dank ihrer Größe bescheidenen Verschiebungen erkannt hat. Es ist wahr, die Oper ‚Der Ruß‘ handelt von gar nichts, von einem Ruß. Aber eben dieses Nichts ist in einer Art gestaltet, spielt sich unter herrlichen Personen, in schönster freiester Natur so gütig ab, daß man alle Sherlock Holmes der Welt vergißt. Da wird dem ersten Akt mit seinem Tag, seiner gastlichen Bauernstube der zweite Akt entgegengestellt: offener kalter Wald, Schmuggler in der Nacht, Einöde. Inß Symbolische steigert sich die Flucht des Mädchens, ihr Klagen, die gleichmütigen Konstatierungen der alten Martinka (die Uebersetzung muß sie natürlich zur ‚Brigitta‘ entfärben), ihre ironische Weisheit und die Flinte des Gendarmen. Dieser Akt handelt von gar nichts, nur vom Urgeß aller menschlichen Sozietät, vom Urgebot der Verträglichkeit und Milde, dem man plötzlich in ungeahnter Ergebenheit die Brust zu öffnen sich willig fühlt. Nein, sonst handelt der Akt von gar nichts.

Die Idylle grenzte an heroische Welten. Smetanas Kreis wird von derselben Atmosphäre erfüllt wie die Gedichte Homers. Eine aufrechte ungebrochene Menschlichkeit spricht und singt sich aus und, gerade weil die Charaktere so großartig sind, und weil alle ihre Eigenschaften so offen daliegen, kann die Handlung keine schnellen Sprünge machen. Es ist gleichsam zu schade um diese Riesenleute, als daß sie im Näherwerk eiligen Geschehens hastig abgetan werden könnten. Stücke, in denen viel vorgeht, drücken ihre Figuren leicht zu Chargen herab. Dagegen wollen Helden sich in einer langsamen Aktion förmlich auswaschen. So ist es bei Homer, wie bei Smetana. Und bei beiden fühle ich dieselbe ethische Parteinahme für das Ganze und Rechte, für das Gute und Volkstümlich-Gesunde. Beide verweilen gern dabei, wenn es ihren Helden gut geht, sie suchen Tugend und Willigkeit, sie verabscheuen Böses, das wie ein Einbruch dargestellt wird.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß ich diese Zeilen über Smetana gerade in einer Zeit schreibe, da in der deutschen Literatur aus verschiedenen Quellen, einander unbekannt, eine neue Bewegung entstehen will, die ich am besten vielleicht negativ als Abkehr von der Décadence bezeichnen möchte. Ihr Positives ist schwerer zu fassen: einige Dichter, die einander vielleicht nicht einmal kennen, haben entdeckt, daß das phosphorezierende Lasterhafte und Faulende nicht das einzige interessante Thema der Kunst ist, wie man in den letzten zehn Jahren etwa geglaubt hat. Den Optimismus hat man in diesen letzten Jahren fast ausschließlich schlechten Stilisten und ‚Heimatkünstlern‘ wie Bartsch, Stilgebauer, Frenssen überlassen oder denen, die extreme Niesche- und Amerika-Weltreise-Stimmung wie J. B. Jensen zu verkünden hatten. Nun aber hat Robert Walser den Roman ‚Der Gehilfe‘ veröffentlicht, in dem die ganze scharfsichtige Beobachtungsart der Moderne wie ihre verfeinerte Sprachkunst wieder einfachen, naiven,

heroischen Menschen in Freude sich zuwendet. Max Mell hat in seinen Novellen ‚Hans Hochgedacht‘ und ‚Barbara Maderers Viehzucht‘ die Bauernnovelle auf ein bisher nie erreichtes Niveau der Kunst gehoben, Otto Stoeßl entdeckt im Roman ‚Morgenrot‘ die wichtigen heroischen Stimmungen, die jeder Mensch in seiner Kindheit als seiner einzigen Helldenzeit erlebt. Franz Werfels Gedichte ‚Der Weltfreund‘, Otto Pichs ‚Freundliches Erleben‘ bringen den frohen und erhabenen Ton in die Lyrik. Auch meinen eigenen letzten Büchern möchte ich gern diese Stimmung entnommen wissen. Fast in allen genannten Werken zeigt sich eine Freude am idyllischen, langsamen Erzählen, an werten und hochachtbaren Menschen, an freundlichen Kräften der Natur, am Lebenspendend-Schlichten. Man hofft wieder, man vertraut. Dabei verzichtet man auf kein Mittel einer ausgebildeten psychologischen und sprachlichen Technik, man wendet sie aber endlich einmal auch auf Ummwiesen an, statt immer nur auf Lasterhöhlen. Und dabei klingt mir die Musik Smetanas als liebste Begleitung in den Ohren . . .

Ich würde mich getrauen, aus der eben geschilderten moralischen Stimmung die charakteristischen Eigenschaften dieser Musik abzuleiten. Die heroischen und idyllischen Töne Smetanas sind ja offenbar. Seinem gütigen Ernst entspringt auch ein Spezifikum, der lange Atem seiner Inspirationen. Bei keinem andern Komponisten findet man wohl eine Figur so ausgiebig wiederholt und gesteigert wie bei ihm. Der Einzugsmarsch in ‚Dalibor‘ ist das auffallendste Beispiel, in seiner eisernen Konsequenz. Dadurch erhalten Smetanas Arbeiten diese Architektur im Kolossalstil, die den Teilnehmenden beinahe erschreckt. Sie dehnt sich über das Menschliche hinaus. Der Wiederholung gesellt sich oft eine unermüdliche Modulation derselben Akkordreihe, man wird gehoben, ins Unendliche mitfortgezogen, man fühlt sich verirrt, auf Wolken ohne Halt, plötzlich öffnet eine Lücke wieder den Blick auf den heimatlichen Boden, auf die ursprüngliche Tonart. In der Symphonie ‚Blanik‘ wiederholt sich dieses unnachahmliche Zauberspiel an zwei Stellen, vom fünfzehnten Takt an und bei *Meno mosso*. In der ganzen Musikliteratur wüßte ich diesen Stellen nichts ebenso Gewaltiges an die Seite zu stellen. Man merkt: Smetanas Gewalt entspringt keinen Massenmitteln, sondern seiner echt musikalischen Logik und strengen Form. So sehen wir den heroischen Zug bei Smetana gleichsam zwei Tendenzen zustreben: wie jeder Heroismus wendet er sich an das Volk, wird also national — zugleich nimmt er sein Mittel aus den strengsten exklusivsten Kunstgeschen, wendet sich also vom Volkstümlichen ab. Jede geringere Begabung als Smetanas hätte diese Doppeltendenz als Konflikt empfunden. Meine Verehrung Smetanas beginnt aber gerade da, wo er diesen Zwiespalt ausglich. Man könnte das Paradox wagen: Smetana ist volkstümlich ohne das Volk, ja, gegen das Volk. Niemals hat er bei seinen ‚Volksopern‘ dem Ba-

nalen irgend eine Konzession gemacht. Die Ouberture zu seiner nationalsten Oper beginnt mit einer langen Fuge. Während andre volkstümliche Komponisten wie Lohring, Nicolai immer ein wenig zur Operette neigen, zum Possengeschmack, zum entartenden ‚Volksstück‘, bleibt Smetana bei aller Heiterkeit anständig, edel, harmonisch, seine komischen Opern haben etwas von der Weihe eines Festspiels. Er wendet sich nicht an irgend ein gegebenes Theaterpublikum mit seinen schlechten Instinkten, sondern er hat sich in seiner höherfliegenden Menschlichkeit ein ideales Volk von Helden und Bauern, von unwandelbaren Gesinnungen und starken Armen gebildet, dem er in seinem Patriotismus die Züge des geliebten Heimatlandes aufprägte. Nicht ihn hat das Nationale beeinflusst, er hat es so lange umgemodelt, bis es so war, wie er es brauchte. Anfängliche Mißerfolge haben ja nicht gefehlt. Heute aber, da die Nation das Segensreiche dieser Arbeit eines einzigen Mannes in sich aufgesogen hat und als Gemeingut fühlt, steht die Sache so, daß ich mir eher Smetana ohne Prag als Prag ohne Smetana vorstellen kann. So stark schwebt das göttliche Licht und diese Moral über der Stadt. Niemand kann daran zweifeln, daß die Moldau, weil er es so gewollt, fortan in G-dur fließt, daß die Mauern des Wyschegrad die Rote der Es-dur-Tonart haben und eigentlich als versteinerte Harfenakkorde in der Luft stehen, zart und fest.

Antite Dramen / von Rudolf von Delius

1. Der gefesselte Prometheus

Es wird von modernen Gelehrten jetzt wohl allgemein angenommen, daß ‚Der gefesselte Prometheus‘ in stark bearbeiteter Gestalt vorliegt. Man stützt sich dabei besonders auf sprachliche und metrische Gründe. In dieser Form kann das Stück ganz unmöglich von Aischylos gedichtet sein. Es liegt ein Geheimnis über dem Werk. Daher dürfte es an der Zeit sein, auch einmal das Problem dieses Dramas ganz unbefangen künstlerisch-psychologisch zu betrachten: vielleicht kommen wir dann dem Kern des Rätsels um ein wenig näher.

Die Vorgeschichte ist ziemlich kompliziert: Prometheus ist ein Titan mit der Gabe des Vorhersehens (die Zeus nicht hat). Er ist daher, auch für die Götter, der ideale Ratgeber. Es entbrannte der Kampf zwischen Kronos und Zeus; Prometheus stand mit den andern Titanen auf seiten des alten Königs Kronos; die Titanen wollen diesen gegen den jungen Usurpator verteidigen; Prometheus gibt den Rat, sich nicht in offenen Kampf einzulassen, sondern nur mit List vorzugehen. Man hört nicht auf diesen Rat, die Titanen

brauchen Gewalt; da geht Prometheus zu Zeus über und hilft diesem. Kronos und die Titanen unterliegen. Aber Zeus, der junge Tyrann, ist mißtrauisch gegen seinen ersten Diener, dem er so viel verdankt. Und als nun Prometheus sich keineswegs allen Anordnungen fügt, da kommt es zum Bruch. Zeus will auch die Menschen vernichten; aber die liebt Prometheus, ja er hat Mitleid mit ihrer tierischen Existenz und bringt ihnen das Feuer, die Grundlage der Kultur. Zeus straft ihn dafür, indem er seinen ersten Berater und Helfer an einen öden Felsen schmieden läßt. Aber Prometheus weiß: er ist der jungen Regierung unentbehrlich. Er kennt nämlich ein Geheimnis —: Zeus wird selber wiederum gestürzt werden von einem seiner Söhne. Und dagegen wird wieder nur Prometheus helfen können. Also im kritischen Augenblick muß Zeus sich notwendig an seinen alten Ratgeber wenden; dann wird Prometheus zunächst die Lösung seiner Fesseln verlangen. Daher sein zuversichtlicher Stolz und Trotz: ohne mich geht's nicht auf die Dauer! Zeus ist dadurch natürlich gereizt; er möchte zu gerne den ihm lästigen Prometheus quälen und doch das für ihn so wichtige Geheimnis wissen. So sendet er noch einmal den geschmeidigen Hölbling Hermes, der, selber ein neuer Gott, sich gleich glatt dem neuen System angepaßt hat. Und als Prometheus höhnisch ablehnt, fängt Zeus an, mit Blitz und Donner zu toben und schleudert den Starrsinnigen in die Tiefe. Aber bald muß er wieder herauskommen, um von dem Geier gemartert zu werden. Den wird einst Herakles töten und den Prometheus befreien — so klingt eine andre Version an; oder auch, wie Hermes sagt: erst wenn ein Gott als Stellvertreter des Prometheus zum Hades geht, kann er gelöst werden. Man sieht, die Mythensäden gehen nicht ganz zusammen. Wenn Zeus den Prometheus bei seinem drohenden Sturze braucht, wird er ihn doch natürlich schleunigst selber befreien. (Herakles ist überflüssig und ebenso der ‚Stellvertreter‘.)

Das Problem ist also ein fast politisches; bürgerlich ausgedrückt: der alte höchst verdienstvolle erste Minister und der undankbare junge Parvenü-Herr. Der Minister wird gestürzt und gepeinigt, aber er ist unentbehrlich durch seine Intelligenz und fühlt: sie werden schon wieder zu mir kommen, wenn die Not drängt.

Die dramatische Gestaltung ist nun sehr ungeschickt. Durch die Anschmiedung des Helden zu Anfang wird jede wirkliche Handlung unmöglich gemacht. Und dann: Zeus, der große Gegenspieler, tritt gar nicht auf. Daher wird das dramatisch Stärkste nur erzählt. Auf der Bühne defilieren lediglich einige Nebenfiguren. Zunächst kommt der Chor: Meernymphen, die ebenso wie ihr Vater Okeanos (ein gutmütiger alter Mann) dem Gefesselten raten, doch nachzugeben. Dann rast die wahnsinniggestachelte Io vorbei, auch eine Art Opfer des neuen Herrn; denn Zeus verliebte sich in sie, und aus Eifersucht heßt Hera

daß unschuldige Mädchen durch die Welt. Dazwischen berichtet Prometheus von seinen Leistungen. Er ist ziemlich renommistisch veranlagt; so macht er mit seiner Allwissenheit Bravourkunststücke: der Io zählt er peinlichst alle Länder auf, in denen sie schon war, und in die sie noch kommen soll. Am Schluß erscheint der geschneigte Hermes und bereitet die einzige Handlung vor: das schreckliche Getöse der Theatermaschine. Er sagt zum Chor: Geht fort, damit euch nichts passiert — es wird fürchterlich!

Es liegt mir nicht daran, dies Stück absichtlich ins Komische zu ziehen; aber oft ergibt sich das von selbst. So immer, wenn die Theatermaschine arbeitet, auf die man damals — etwa fünfundsiebenzig Jahre nach des Aischylos Tode wurde sie erfunden — besonders stolz war. Der Regisseur schwelgt geradezu im Spielenlassen der Flugmaschine. Der ganze Chor kommt flügeltrauschend in einem Flügelwagen, singt erst eine Zeitlang in der Luft und läßt sich dann, vermutlich oben auf der Bühne, zu Füßen des Prometheus nieder. Dann braust es wieder: der alte Okeanos reitet auf einem geflügelten Seepferd herbei; das bewegt sich, ohne daß ein Zügel benutzt wird; später reitet er ebenso ab. Auch Hermes wird sicherlich aus dem Himmel mit seinen Flügelschuhen herabgeschwebt sein. Der Haupteffekt war aber, wie am Schluß der ganze Fels nebst Prometheus krachend in die Versenkung stürzte. Auch schon die Anschmiedung war ein technisches Kunststück: sie wird sehr ausführlich beschrieben und wurde zweifellos realistisch vorgeführt.

All das war dem Theater des Aischylos gänzlich fremd. Eine ganz außerordentlich gründliche Bearbeitung müßte also vorliegen. Aber mir scheint selbst die Stellung des Grundproblems einer viel späteren Zeit, der Zeit des Euripides, anzugehören. Das Beste in diesem Drama ist ja auch die dialektisch höchst kultivierte Wortkunst, teils Debattierschärfe, teils Rhetorik. Sieht man wirklich genau hin, so erkennt man unter dieser Götterkostümierung, wie ich andeutete, einen ziemlich bürgerlichen Stoff. Von Urpoesie und Urgröße kann keine Rede sein. Es sind alles ganz späte, teilweise recht grobe, Effekte.

Sollte einmal jemand die Geschichte der Suggestion und der Ironien beim „künstlerischen Genuß“ schreiben, so wäre die Wertung des Prometheus ein Prachtbeispiel. Was hat man da alles zusammengebetet und sich vorgemacht! Der Titanentrog des Prometheus wurde sprichwörtlich (es ist aber durchaus ein politischer Spezialfall); das Stück sollte neben Faust und Dante stehen (man witterte in dem „Dulder“ etwas Christliches). Nun, die Größe der alten Mythe ist ja auch in dieser späten Bearbeitung nicht ganz unterzukriegen. Ueber dem stofflichen Interesse hat man dann die ästhetische Kritik völlig beiseite gelassen und so dies Werk eines durchaus nicht genialen Dichters jahrhundertlang ebenso mißverstanden wie überschätzt.

Pseudo-Variétés / von Richard Treitel

Seit einiger Zeit wird gegen das Kinematographentheater ein Kampf geführt; und zwar angeblich im Namen der Kultur und Volkserziehung. Es hat den Anschein, als ob man einen Vernichtungskampf führen wolle. Der wäre meiner Meinung nach wirtschaftlich aussichtslos und mißbilligenswert. Auch die Theaterdirektoren haben sich in die Reihe der Kämpfer gestellt. Ihren Unmut kann man verstehen. Es stand zu lesen, daß im Jahre 1911 zweiunddreißig Theater zugrunde gegangen seien, angeblich infolge der Konkurrenz der Kinos. Eine solche Behauptung läßt sich schwer nachprüfen. Wenn man die einzelnen Fälle genau kontrollieren könnte, würde man sehen, daß das Kino wohl eine der Ursachen zum Fallissement gewesen ist, aber nicht die einzige oder die ausschlaggebende. Wie es aber auch sei: die Theaterdirektoren haben guten Grund, sich gegen die Konkurrenz zu wehren. Wenn der Kampf mit ehrlichen und anständigen Mitteln geführt wird, ist gegen ihn nichts einzumenden. Jeder Freund des Theaters wird sich gern in die Reihen der Streiter für das Theater einreihen. Der Kampf darf aber nur zu Gunsten der wirklich ernstesten Theater geführt werden, die sich zur Aufgabe gemacht haben, wertvolle dramatische Literatur zu pflegen. Die Revuen des Metropoltheaters sind sicherlich recht unterhaltend. Im Trianon- oder Residenztheater kann man sich manchmal amüsieren. Auch die Darbietungen der Folies Caprice werden eine große Anzahl Liebhaber finden. Aber eine Notwendigkeit, zu Gunsten dieser Theater oder der Operettentheater einen Kampf im Namen der Kultur und Volkserziehung gegen das Kino zu führen, kann ich nicht anerkennen. Leiden diese Theater unter der Konkurrenz des Kinos, so mögen sie selbst zusehen, wie sie mit dieser Konkurrenz fertig werden. Anders ist es mit den dramatischen Schaubühnen, deren Repertoire mit Literatur und Kultur in irgend einem Zusammenhange steht. Sobald es sich um den Schutz dieser Theater handelt, wäre es nur gerechtfertigt, sich gegen alles zu wehren, was ihnen das Publikum entzieht.

Kommt in diesem Sinne aber nur das Kino in Betracht?

Vor etwa zwanzig Jahren entstanden die ersten großen Variétés. Daß sie den Theatern Publikum entziehen könnten, davor bangte man damals genau so, wie dies heute gegenüber dem Kino der Fall ist. Wie heute das Kino, so hielt man damals die Variétés für eine vorübergehende Erscheinung. Die Propheten haben damals Unrecht behalten, wie sie heute Unrecht behalten werden. Es ist ersichtlich geworden, daß die Variétés recht gut neben den Theatern bestehen konnten.

Die Variétés waren lange die Domäne von „Artisten“. Man sah hier die Entfaltung von menschlicher Kraft, Schönheit und Anmut.

Akrobatik und Gymnastik, Dressurleistungen, Produktionen von Sängern und Tänzern: das war etwa der Inhalt eines Variétéprogramms.

Das ist in den letzten Jahren anders geworden. Und auf diesen Punkt soll hier einmal die Aufmerksamkeit der beteiligten Kreise gelenkt werden.

Das Variété in seiner heutigen Gestalt führt gegen das Theater einen Konkurrenzkampf, der, wenn man gerecht sein will, darum nicht zu billigen ist, weil er nicht mit gleichen Waffen ausgefochten wird. Das Variététheater ist allmählich dazu übergegangen, Theaterstücke zu spielen.

Das Erste war, daß sich einige Schauspieler, die vom Theater zum Variété hinüberwechselten, sogenannte Sketchs verfassen ließen. Diese Sketchs waren Stücke, die eine Paraderolle für den überlaufenden Schauspieler enthielten. Kritisch betrachtet standen diese Sketchs in der Regel tiefer, als eine Schauspielbühne steigen könnte, ohne ihren künstlerischen Kredit einzubüßen. Nach den Sketchs kamen Theaterstücke, mit denen Ensembles von einem Variété zum andern zogen.

Ich habe den Spielplan der Variétés für die erste Hälfte Mai durchgesehen. In Aachen, Breslau, Cassel, Köln, Dortmund, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld (in zwei Variétés: Salamander und Thalia-theater), Hannover, Rattowitz, Magdeburg, München, Nürnberg, Saarbrücken und Zürich wird in den Variétés nur Theater gespielt. Variéténummern sind für diese Zeit (Mai 1912) nicht engagiert. In Augsburg, Bochum, Bonn, Breslau (Viktoria-theater), Duisburg, Königsberg, Leipzig und Wilhelmshaven wird der Spielplan zum großen Teil mit einem Schauspiel ausgefüllt. Daneben sind einzelne Variéténummern engagiert.

Diese Aufzählung ist keineswegs vollständig. Sie zeigt aber deutlich, daß es begreiflich wäre, wenn sich die Stadttheater in den genannten Städten über die Konkurrenz beklagten, die ihnen durch die Variétés gemacht wird.

Die Variétés sind nun gesetzlich berechtigt, auch Theaterstücke zur Aufführung zu bringen. Die meisten großen Variétés sind nämlich aus § 32 und § 33a der Gewerbeordnung konzessioniert. Sie dürfen also sowohl Variétévorstellungen als auch Theaterstücke aufführen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft nicht obwaltet.

Gleichwohl wird der Konkurrenzkampf nicht mit gleichen Mitteln geführt. Die Theater sind — von Garderoben-, Zettel-, Scheinwerfer- und einigen andern Unter-Pächten abgesehen — in der Hauptsache auf die Entree-Einnahme angewiesen. Im Variété kommt außerdem als Hauptfaktor der Wirtschaftsbetrieb in Frage. Auch die Theater haben Restaurants, die in den Pausen Getränke und Speisen verabreichen. In vielen Fällen werden die Theaterrestaurants verpachtet und bringen ansehnliche Summen, wenn man berücksichtigt, daß es sich nur um

Verkauf in den Pausen handelt. Es sei erwähnt, daß das Berliner Theater für das Restaurant 15 000 Mark Pacht bekommt, das Neue Theater etwa 8000 Mark. Erheblich größer sind die Pachten bei Theatern, die während der ganzen Dauer der Vorstellung Konsumation haben. Ebenso werden die Einnahmen der Variétés aus der Konsumation ganz erheblich höher zu veranschlagen sein.

Die Variétés sind also den ernstesten Schauspielbühnen insofern überlegen, als sie im Restaurationsbetrieb eine zweite Haupteinnahmequelle neben den Billetteinnahmen haben.

Jene Theater, die während der ganzen Vorstellung Konsumation haben (in Berlin: Metropoltheater und Walhallatheater) stehen durch Ausnutzung eines gesetzlichen Vorteils ebenfalls besser als die ernstesten Schauspielbühnen. Diese Theater haben die Konzession aus § 32 und § 33a der Gewerbeordnung erworben. Sie haben früher einmal ab und zu auch Variétévorstellungen gegeben, indem sie einzelne Variéténummern auftreten ließen. Außerdem haben sie die Dekorationen und Kulissen auf der Bühne abbestellt und haben so den Vorteil erlangt, einmal im Theater einen Wirtschaftsbetrieb führen zu können, ferner den ebenfalls nicht unwesentlichen Vorteil, im Theater rauchen zu lassen. Ganz allmählich sind jene Theater dann davon abgekommen, artistische Nummern bei sich auftreten zu lassen. Sie spielen nur noch Theaterstücke und benutzen die Vorteile des Variétés: Konsumation und Raucherlaubnis.

Variétés wiederum, die an sich aus § 32a der Gewerbeordnung konzessioniert sind, haben die Konzession aus § 32 als Schauspielunternehmer hinzuerworben, um neben Variétévorstellungen Theatervorstellungen geben zu können.

Im Variété, das aus § 33a und § 32 konzessioniert ist, wie bei den Theatern, die zu der Konzession aus § 32 die aus § 33a hinzuerworben haben, handelt es sich um Darbietung von Theaterstücken, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft nicht obwaltet.

Es würde also zu erwägen sein, ob man die Theater und Variétés, welche sowohl aus § 32 wie aus § 33a der Gewerbeordnung konzessioniert sind, nicht anhalten könnte, sich für das eine oder andre zu entscheiden, das heißt: entweder reine Variétévorstellungen oder reine Theatervorstellungen zu geben. Entscheidet sich der Unternehmer für reine Theatervorstellungen, so müßten auch die Vorrechte wegfallen: Konsumation und Raucherlaubnis. Es wäre daran zu denken, daß während einer bestimmten Zeit nur eine Konzession ausgeübt würde, sodaß etwa ein Variété im Winter Variétévorstellungen mit Konsumation und Raucherlaubnis, im Sommer Theatervorstellungen ohne die Vorrechte veranstalten könnte. Ebenso wäre es mit den Theatern zu halten, die aus § 32 und § 33a der Gewerbeordnung konzessioniert

sind. Weiterhin wäre zu überlegen, ob Theatervorstellungen im Variété nur dann zu gestatten sind, wenn es sich um kurze Einakter mit beschränkter Personenzahl handelt.

Vielleicht tritt man einmal in Erwägungen darüber ein, ob durch eine derartige Anordnung, die ohne weiteres von der Konzessionsbehörde erreicht werden könnte, die ernstesten Theater nicht dauernd und wirksamer zu schützen sind als durch alle Kämpfe gegen das Kino. Würde den Theater- und Variété-Unternehmern die Wahl gelassen, sich für die eine oder andre Konzession zu entscheiden, so würde nach Ausübung der Wahl angeordnet werden, daß der Theater- oder Variété-Unternehmer nur eine Konzession ausüben darf. Durch eine solche Anordnung wird man den ernstesten Theatern eine schwere Konkurrenz ersparen: die Konkurrenz der Theater mit leichtem Repertoire, die die Vorteile der Variétés benutzen, und die Konkurrenz der Variétés, die Theaterstücke spielen.

Rosa Poppe / von Herbert Thering

Rosa Poppe tritt auf, und der schnelle, straffe, elastische Gang, die aufrechte Haltung des schlanken, energiegelassen Körpers, das heftige Zurückwerfen des schmalen, aristokratischen Kopfes weckt in uns die Erinnerung an die kühlen, adeligen Frauen Gainsboroughs. Wir erwarten freie, ungehemmte Gebärden, beruhigte Sicherheit bei hochfahrendem Stolz und abweisender Größe. Wir hören Worte klar, kalt, bestimmt, Worte, die nicht schwer und schwankend sind von Gefühlen, die nicht zittern und nicht nachklingen.

Aber das Bild ändert sich. Das Organ, hart und kantig, selten die Grenzen einer mittleren Lage durchstoßend, wird unruhig und flackert. Die stählerne, echolose Stimme bricht, dehnt sich, gibt ihren Charakter auf. Rosa Poppe will differenzieren, will Untertöne schaffen. Aber wenn sie an den Sätzen rüttelt und zerrt — die Sprechmelodie wird nicht nuanciert, sondern durchbrochen und aufgehoben. Die Tonfolge ist ohne organischen Zwang. Nichts schwingt aus. Nichts entwickelt sich. Und die Periode hat nicht einen Anfang und ein Ende, sondern zehn Anfänge und zehn Enden.

Dieses Zersplittern einheitlicher Komplexe, dieses gewalttame Abstoßen halber und viertel Sätze ist zur Manier geworden, die um so herausfordernder ist, als diese Bruchstücke auch durch die Gebärde nicht gebunden, sondern nur noch jähren getrennt werden. Die Pausen setzen das Leben der Sätze nicht fort, sie fangen ein neues, mimisches an, das für sich besteht und wieder aufgehoben wird, sobald das Wort beginnt. Sprache und Geste bekämpfen sich. Und beide sind Krampf.

Das Aufkommen einer punktierenden, zergliedernden, realistischen Kunst hat Rosa Poppe irre an sich selbst gemacht. Sie hat Angst vor dem Wurf ihrer Gebärden, Furcht vor der Ungebrochenheit ihres Temperaments. Sie schafft sich selbst künstlich Hemmungen und dämmt ihren Strom, so daß ihre Kunst als die willkürliche Variierung von Störungen erscheint. Indem aber der Naturalismus Rosa Poppe den Mut zum Pathos nahm, hat er sie um ihr Bestes betrogen. Denn ihre Differenziertheit ist künstlich. Es fehlt ihr die psychologische Notwendigkeit. Es ist eine Differenziertheit der Mittel, nicht des Empfindens. Sie verwirrt das Bild der Figuren und zersprengt ihre Einheit.

Rosa Poppe spielt Fragmente. Das Leben der Gestalt ballt sich drohend in dem harten Schlag eines einzigen Wortes zusammen und zerspringt zu Trümmern in Reden und Monologen. Die knappe Replik zeugt für den Dämon der Künstlerin. Sie springt dem Gegner an die Kehle und schnürt ihm den Atem ab. Sie lauert ihm auf und umkreist ihn allmählich. Sie schmeichelt oder sie droht, sie lockt oder sie stößt von sich. Rosa Poppes Antworten sind Messer und Schwerter. Sie sind giftige Waffen, tief eingetaucht in Haß, Hohn, Schadenfreude und Verachtung. Tödlischer ist nie die schottische Königin getroffen, als wenn Rosa Poppe, siebenmal zielend, siebenmal ansetzend, die Worte der Elisabeth, sieben Dolche, in Marias Brust senkte: „Ihr seid an Eurem Platz, Lady Maria!“ Steiler, schreckungsgürteter ist nie Iphigeniens Satz aufgestiegen: „Bernimm, ich bin aus Tantalos Geschlecht!“ Diese Iphigenie war ganz ungoethisch. Sie war wild, barbarisch, antik. Sie konnte Drest nicht vom Fluche lösen, da sie selbst mit dem Fluche des Attributengeschlechts belastet war. Sie war drohend und finster. Aber wenn Rosa Poppe dieser Rolle Gewalt antat, als sie sie ganz in den Hagelschlag einzelner Worte auflöste, die Elisabeth kam nun erst zu ihrem Recht. Sie wurde knapp, sachlich, wortfarg. Jede Silbe war straff und geladen mit Willensenergieen. Aus jedem Satz sprach männliche Härte und männliche Entschlußfähigkeit. Und noch unter den formellen Ausdrücken höfischer Courtoisie zitterte verhaltener Ehrgeiz, aber auch verhaltener Neid auf die leichten Schönheitssiege der Maria. Das sind die Rollen der Poppe: Frauen, die durch Erleben, Willen und Bestimmung aus den Grenzen der Weiblichkeit geworfen, über ihr Geschlecht hinauswachsen. Wenn in ihnen auch für Augenblicke etwas wie eine Sehnsucht nach zarteren Gefühlen auflebt, ihre Kraft, ihr Bewußtsein, ihre Grausamkeit will männlich sein. Nur wo die weiblichen Empfindungen abgestorben sind, behauptet Rosa Poppe ihre Größe. Darum habe ich sie erschütternd als versteinerte Greisin gesehen (im „Großen König“ von Wildenbruch). Darum mißlang ihre Penthesilea. Denn ihre Gestalten sind umgekehrte Penthesileen. In Penthesilea revoltieren die weiblichen

Gefühle gegen ihre männliche Bestimmung. In Rosa Poppes Schöpfungen aber scheint männlicher Wille sich gegen weibliche Bestimmung zu empören.

Hier findet Rosa Poppe ihren Stil. Hart und grausam kann sie einherschreiten, umstarrt von den Speerspitzen ihrer Antworten. Die Gebärdenfolge darf zerbrochen, die Tonstufung gesprengt werden, hier ist es nicht Krampf und Zerrung, hier ist es Zwang und Notwendigkeit: hier sind es die kurzen, regelmäßigen Schläge herausfordernder Kriegsrufe. Aus den Bruchstücken der Repliken ist eine Einheit geworden. Rache und Fluch auf den Lippen entdeckt Rosa Poppe ihre Persönlichkeit und ihr Pathos. Es ist noch immer stoßend und stürmend, lauernd und überfallend, aber es ist nicht müßig und schwankend, es ist fest und sicher, der Ausdruck einer elementaren Natur, die nur durch fremde Einflüsse vorübergehend aus ihrer Bahn geworfen wurde.

Das hamburger Theaterjahr / von Arthur Sackheim

Der Regisseur Hagemann ist interessanter und origineller als seine ehrbaren Bücher und sonstigen Aufklärungsschriften. Der dritte Akt des ‚Michel Michael‘ schien mir eine hohe Stufe szenischer Möglichkeiten zu repräsentieren. ‚Sidalla‘, ‚Ostern‘, ‚Der Schleier der Beatrice‘ waren respektable, nicht auf Beifall gestellte, dazu anmutige Aufführungen. Andacht zum Präzisen, hie und da sogar innere Echtheit kann ihnen nachgerühmt werden. Sie waren korrekt, redlich. Wichtiger ist allerdings, die rhythmisch vollendete Aufführung einer Blüthe zustande zu bringen, als für Strindberg Mittelgutes zu tun, oder Oscar Wildes ‚Bunbury‘ gemäß den Idealen des Jahres 1905 aufzuführen. Mit den modernen Repertoire des Schauspielhauses geht es entschieden bergauf; wofür nur Hagemann verantwortlich gemacht werden kann. Auch eine Schauspielkunst nach seinem und anderer Wohlgesinnten Geschmack sucht er heranzubilden. Natürlich kennt er das Material des Deutschen Schauspielhauses zu genau, um nicht zu wissen, daß manche Wunde an diesem Körper in absehbarer Zeit offen bleiben muß. Aber einiges ändert sich eben doch, und oft zum Vorteil des Ganzen.

Nach wie vor steht eine Persönlichkeit wie Nihil im Mittelpunkt des Interesses. Die melodischen Farben, die maskierte Arbeit, die durchaus nicht immer psychologische Kunst, ein ausgeprägter Sinn für das Tonale und Novellistische machen von ungefähr die Eigenart Nihils aus, der zu sehr am Kleinen, Nebensächlichen, an der Schönheit des Augenblicks hängt, um ein großer Schauspieler zu sein, aber ein ver-

geistiger Wallenstein und jedenfalls der interessanteste Schauspieler Hamburgs ist. Noch neuerdings bot sein Rudolph Launhardt in „Siddalla“ eine tief heitere Ueberraschung. Es gelingt ihm nämlich zuweilen, seinen eigenen Schönheitsdurst mit den Anforderungen der neuen Wahrheit zu verschmelzen. Reifer und reicher ist die aus weiser Bewußtheit und schmerzvollem Sehnen gefügte Kunst Max Montors geworden. Kulminationspunkte waren der Napoleon in Bahr's „Josephine“ und der von verwitterten Handgriffen ganz und gar freie Salomon Rothschild. Wenig kam die aberreiche Gestaltungskraft Franz Kreidemanns zur Geltung, der ein eminenter Butler war und die Daseinsberechtigung des Juden von Konstanz zu erweisen suchte. Elisabeth Schneider ist eine Schauspielerin mit symmetrischer Seele und gutem Gewissen. Ich finde diese vielgerühmte Darstellerin sehr akademisch. Es fehlen die Rosinen im Kuchen. Und sie hat eine Bewußtheit der Gebärden, die an Unnatur grenzt. Sie glaubt entschieden, jedesmal einen Sturm technischer Schwierigkeiten zu zwingen; aber trodene Rechnung ist noch keine künstlerische Kultur. Ihre physischen Illustrationen des Gewichtlosen wirken manchmal zurückhaltend, dafür aber auch stets temperamentlos. Ihre Klara in „Maria Magdalena“ schien Fonds zu haben; ihre Gudrun war gleichgültig und frischgewaschen. Fräulein Schneider möchte offenbar eine sonderbare Mischung aus Eis und Flamme sein, aber sie erscheint mir lediglich als eine moderne Schauspielerin in usum Hammoniae. Durch das Tor der Aesthetik kommt auch Elsa Valéry geschritten. Ihre Gestalten nehmen sich etwas glanzlos und eintönig aus. Sie sind keine Einzelschicksale, aber fein; es fehlt ihnen an Grundgedanken, aber nicht an tönender Schönheit. Ihre Beatrice (von Schnitzler), ihre Eleonore hatten etwas von einer silbernen Urne. Elsa Valéry ist die Chloë und Pomona des Deutschen Schauspielhauses. Die beslügelten Postpferde Eulenberg's dürften mit dieser Lenkerin zufrieden sein, und unsere alte Wärterin Maeterlinck würde an ihr Freude erleben. Ob Daisy Drska belangvoll ist, läßt sich noch nicht entscheiden. Ihre Hilde reicht prinzipiell, aber nicht physisch aus. Das sammtene Gegirre ihrer Salome ergözte. Aber mit einem Fuß bleibt Fräulein Drska immer außerhalb des Rahmens, und vieles an ihrer aus Kunst und Zufälligkeit gemischten Art ist entschieden für die geistige Galerie. Im ganzen fehlt es dem Schauspielhaus an weiblichen Talenten von innerer Schwungkraft, und an männlichen herrscht auch kein Ueberfluß. Hermann Wlach horcht genau auf die Bedeutung seiner unalltäglichen Rollen hin, besitzt aber mehr Logik als Originalität, und mehr Originalität als technisches, vor allem rhetorisches Können. Heinrich Lang und Hans Andresen sind ausgezeichnete Gebrauchsschauspieler.

Ins neue Thalia-theater zieht die Kunst im September ein. Pech und Schwefel, wenn es nicht sehr viel besser wird als das alte! In

dieser Musenkarawanserei machten sich viele Pendelbewegungen und sehr wenige Willensakte bemerkbar. Zumeist gab es Dinge, von denen man nicht sprechen kann. An Leistungen hingegen nur Jannys erstes Stück, den 'Anathema' Andrejews, Tolstois 'Lebenden Leichnam' und, wenn man will, Hauptmanns 'Vor Sonnenaufgang'. Die Inszenierungen Leopold Jessners frankten an viel zu demokratischer Rhythmit des Dekorativen. Manches war an ihnen nicht beweiskräftig genug; aber ein starkes Behaupten machte sich durchweg geltend. Klug und erfinderisch war der 'Anathema' zum Ausdruck gebracht worden. Der Tolstoi ist, dagegen gehalten, eher ein Entwurf zu nennen — temperamentvoll, persönlich, vernünftig, wie alles, was Jessner gern schafft; aber mit jenen beleidigend utilitaristischen Floskeln, mit jener allzubewußten Verzüchtung behaftet, die ich zu lieben mich nicht entschließen kann. Die äußere Entschuldigung wäre, daß Jessner manchmal seine Effekte aus dem Nichts holen muß. Der tiefere Grund, daß in seiner Zigeunerseele Rastlosigkeit und Beharrungsvermögen, unüberwindliches Trachten nach schöner Banalität und Sehnsucht nach Ursprünglichkeit beisammen wohnen. Die Manifestationen des Jessnerschen Schaffens sind oft genug wildgeborenen, aber ins Spekulative und Opernhafte übertragenen Zigeunerliedern vergleichbar. Es beliebt ihm, sehr lange auf seinen Lorbeeren auszuruhen, die allmählich zu Lorbeerblättern und Nelken entarten. Und man legt sie in die Suppe. Dämmernde Möglichkeiten werden zu Agitationsreden, aus Dichtung, Erlebnis und heiliger Einfachheit werden Publizistik und verfiert-gefühlvolles Theater.

Von schauspielerischen Taten ist wenig zu vermelden. Bozenhard überwand als Protassow manche seiner eingewurzelten Gewohnheiten und erhob sich damit hoch über die beschreibende, unpsychologische Gebärdenkunst seines diesjährigen Napoleon. Centa Bré, ehemals mystisch und einfach, wird leider immer mehr zu einem Symbol der Ruhe und der Vergangenheit. Käthe Grand-Witts wohlkostümierte Damen, unter denen die Kaiserin Katharina am meisten sesselte, scheint endgültig von den Ausflügen ins Literarische zum entgifteten und entgötterten Carmen-Typ zurückgekehrt zu sein. Grill und Roberts sind noch immer nichts anderes als findige Manieristen; Grill ein bißchen feiner, Roberts ein bißchen begabter. Auf den ehrenwerten, interessanten Bemühungen Jarechts, auf seinem schwülstigen 'Anathema' und seinem hyperkorrekten Karenin ruht ein Abglanz von der epischen Schauspiellust der Moskauer.

Herr Hans Loewenfeld wird viel im altonaer Stadttheater tun müssen, damit meine Empfänglichkeit für die dort gebotenen Genüsse wiedererwacht. Hermine Straßmann, Ida Bauer und Sally von Küstnfeld mußten wir verlieren. Die Straßmann an Lothars Komödienhaus, die Bauer an Hannover gar. Ida Bauers mühseliges

Streben, sich der Holterkammer ihres Nachs zu entringen und in die Gotteswelt der komplizierteren und bedeutsameren Frauen zu gelangen, war interessant. Ballh von Rüstensfeld wird in diesem Sommer an Leopold Jekners 'Volkschauspielen' zu zeigen haben, ob ihre körperlosen, fühlen und beinahe mysteriösen Mädchen auf Kunst oder auf Manier zurückzuführen sind.

Jahrmarkt / von Leonhard Frank

Es war Mittag drei Uhr. Die Lokalbahn hatte neue Scharen Bauern ins Städtchen geschleppt und auf den Markt geworfen. Immer noch polterten dichtbesetzte Leiterwagen durch die beiden Turmtore. Der Nachmittagsgottesdienst war zu Ende. Die Bauern, die auf der breiten Treppe vor der gedrängt vollen Kirche knieten, erhoben sich und schlugen das Kreuz. Voller Orgelklang begleitete Bürger, Kleinleute und Bauern, die langsam aus dem Portal quollen, sich auf der Treppe ausbreiteten und die Augen schließen mußten, plötzlich aus der Kirchendämmerung vor das sonnenlichtüberflutete Gewühl auf dem Markt gestellt.

Die Schiffschaukeln und das Karussell sausten.

„Schi — — sferin du Klei — — ne, sah — — re nicht allei — — ne“, „An der Saa — — le hel — — — — lem Stra — — — han — — — de“, spielten die Orgeln, die während des Gottesdienstes geschwiegen hatten, durcheinander, und trugen die Töne weit durch die Luft, daß die Marktbefucher sie schon hörten, wenn Hügel und Bäume die Turmspitze des Städtchens noch verdeckten.

Das Markttreiben hatte seinen Höhepunkt erreicht. Die Honoratioren, die am Marktplatz wohnten, saßen an den Fenstern. An fast allen Fensterrahmen, rund um den Platz, waren Kinderluftballons angebunden, die in der Luft schaukelten.

Die Händler strahlten und stopften sich, während sie Stoff abmaßen, Waren einwickelten, Geld einkassierten, rasch ein paar Brocken in den Mund, schwigten und waren zufrieden.

Staub, der Geruch der Waren, der Schweine und des Bauernschweißes erfüllte die Luft. Am hohen Himmel die weiße Sonne glühte herab auf die wimmelnde Menschenmasse. Musik, Grunzen, das Quieken der Ferkel, das Feilschen der Bauern, Schreien, Lachen, Jauchzen schmolz zusammen zu einem tosenden Brausen, daraus manchmal der Ton einer Kindertrompete, das Kreischen einer Dirne stach.

Um den mit Strichen abgegrenzten Vorstellungsbereich der Seiltänzertruppe stand eine vier- bis fünffache Menschenmauer und wartete.

Neben dem grünen Wagen, hinter einem Stück Vorhang, richtete

eine alte Frau ein fünfjähriges Mädchen für die Vorstellung her. Grüne Strümpfe und das rosa Ballettröckchen hatte es schon an. Die Alte steckte ihm noch ein Kränzchen von weißen Papierrosen in das Haar. Das Kind ließ alles mit sich machen, ließ sich herumdrehen, am Röckchen zupfen, ohne sich zu beteiligen. Es lutschte an einer Zuckerstange. Die Alte färbte dem Kinde noch mit Zichorienpapier die Lippen rot und schob es wortlos weg in den Vorstellungsraum.

Das Kind kletterte auf das Podium, das sich in der Mitte befand.

Auf dem Podium stand regungslos, in grellgrünem Trikot, ein großer, starker Mann mit schwarzem Schnurrbart, die Hände im Rücken, den einen Fuß vorgestellt, und sah auf die Menge herab. Neben ihm stand mit fest durchgedrückten Waden, eine Hand in der Hüfte, ein sechzehnjähriges Mädchen in weinrotem Trikot, mit fuchsbrottem Haar, das offen im Rücken hing. Sie hatte fast noch keine Brüste, lange, dünne Arme und ein braunes, mageres Gesicht.

Der Clown vor den Dreien hob den großen zerknüllten Schalltrichter aus Messingblech an den Mund und brüllte, jedes Wort langsam und deutlich aussprechend, daß es dumpf über den ganzen Markt hindröhnte:

„Galavorstellung! Die große Galavorstellung der weltberühmten Künstlertruppe Harreman nimmt ihren Anfang! Die weltberühmte Künstlertruppe Harreman beginnt mit der großen Galavorstellung! Anfang! Anfang! Die Vorstellung beginnt! Anfang!“

Der Mann und das Mädchen reckten sich und sprangen vom Podium.

Der Mann blies die Trompete, das Mädchen schlug die große Pauke, der Clown die Trommel. Das Kind im Ballettröckchen stand auf dem Podium und lutschte an seiner Zuckerstange.

Was der Schalltrichter nicht ganz vermocht hatte, vollendete der Höllenlärm dieser Kapelle, der alle Orgeln übertönte. Von allen Seiten des Marktplatzes strömten die Bauern herbei. Die Produktion begann.

Mann und Mädchen standen eng Leib an Leib. Die Armmuskeln des Mannes schwellen. Der dunkle, weinrote Körper des Mädchens glitt langsam senkrecht am Männerkörper in die Höhe, über den Kopf des Mannes und, mit dem Kopf nach unten, am Rücken hinunter; wieder langsam in die Höhe, immer höher, bis das Mädchen Hand stand auf den emporgeredten Händen des Mannes. „Hoppla!“ Der Mann schnellte das Mädchen in die Luft, der Körper überschlug sich, sie stand auf den Beinen.

Mann und Mädchen sprangen einige Schritte vor und forderten den Applaus heraus, wobei das Mädchen den Fuß rückwärts stellte, so daß nur die Fußspitze den Boden berührte; mit geschlossenen Augen, den Kopf tief im Nacken, rollte sie vom Sinn weg, weich den Arm auf.

Ein Bürger sagte jonor: „Bravo.“ Der Bauer neben ihm sah ihn erst an und fing dann an zu klatschen. Das Klatschen setzte sich fort und wurde unter Bravorufen allgemein.

Von jetzt ab achtete der Bauer scharf darauf, daß ihm niemand zuborkam, den Applaus einzuleiten.

Beim Postgebäude hatten die Seiltänzer einen Mast in die Erde gerammt, der hoch über die Häuser hinaus in den Himmel ragte. Gegenüber, bei der Kirche, ragte ein ebensolcher Mast in die Luft. Ein stark hängendes Seil, quer über den ganzen Marktplatz, verband die beiden Maste. Von dem Seile hing in der Mitte senkrecht ein Strid herunter bis auf das Pflaster des schmalen Ganges, den die dicht beieinanderstehenden Buden frei ließen.

Während noch der starke Mann das Kind im Ballettröckchen im Kreis um seinen Kopf wirbelte, daß man befürchtete, er werde plötzlich nur noch das dünne Aermchen in der Faust halten, sah man einen schmierigen, zerlumpten, dicken Mann mit einem zerlöchernten Schlapphut auf dem Kopf an dem Strid hinaufklettern, der von dem Querseil herunterhing.

Der starke Mann im grünen Tricot schimpfte: der Stromer solle herunterkommen, er ließe sofort die Polizei holen, was der Lump da oben zu suchen habe.

Der Mann mit dem Schlapphut saß in der Mitte des Seiles, so daß das gestraffte Seil zu beiden Seiten von ihm weg, schief zu den Masten emporstieg. Er wippte sich im Schwung, und bald flog er dahin und zurück, in Haushöhe über der staunenden Menge.

Da fing er an, sich auszugiehen und schleuderte Hose und Rock weit hinaus in die Luft. Wo sie niederfielen, wich man bei Seite. Der starke Mann machte Gesten des Entsetzens. Der Stromer saß aber immer noch vollkommen angezogen auf dem schwingenden Seil.

Wieder zog er einen Rock aus und eine Hose und schleuderte sie in die Luft, noch eine Hose und noch einen Rock und noch zwei Röcke und noch drei Hosens. Man lachte, denn immer saß er angekleidet auf dem Seil. Röcke, Röcke, Hosens, drei Westen, acht, fünfzehn Westen, unglaubliche Lumpen flogen durch die Luft.

Die Menge war an die Häuser, rund um den Marktplatz, zurückgewichen. Der Mann war jetzt weniger dick. Das Seil schwang.

Der Clown beim grünen Wagen stieß plötzlich einen fürchterlichen Schrei aus. Alles erschrak und sah auf ihn. Er lachte und deutete in die Luft.

Da saß das weinrote, schlanke Mädchen auf dem schwingenden Seil.

Die Bauern sahen sich an, schlugen sich auf die Schenkel, ein Gemurmel wuchs aus der Menge, hier und da lautes Lachen, alle Köpfe lagen im Nacken, weiße Bärte stachen in die Luft.

Das Mädchen schnallte sich einen Riemen an die Fußfessel des einen Beins, und das andre Ende des Riemens schnallte sie an das Seil fest. Hin und her schwang das Seil. Immer höher. Sich mit beiden Händen festhaltend schwang sie die Beine nach vorne, wenn das Seil vorflog, so daß sie wagrecht, mit hohlem Rücken auf dem schwingenden Seil lag.

Die Musik setzte schmetternd ein und brach ab. Der starke Mann breitete weit die Arme aus gegen die Menge und brüllte:

„Der Riesenlustsprung! Der Riesenlustsprung! Fräulein La Vola wird sich erlauben ihren weltberühmten, lebensgefährlichen Riesenlustsprung auszuführen!“

Da, das Seil war vorgeschwungen, daß es fast in gleicher Höhe mit den Mastspitzen war — da stieg der Mädchenkörper weich vom Seil in den Himmel hinauf und sauste, mit dem Kopf voran, weit hinaus in die Luft. Man packte sich an den Armen. Ein paar Weiber schrieten auf. Die Orgeln schwiegen.

Das eine Bein an das Seil gefesselt, den Kopf und die ausgestreckten Arme nach unten, sauste der dünne, weinrote Körper mit nachflatternden, fuchsröten Haaren in mächtigem Bogen durch die blaue Luft, über den ganzen Markt, hin und her, hin und her.

Es war still. Das Schreien der in der Luft herumzufliegenden Schwalben tönte in die Stille. Dann brach der Beifallsturm los.

Als das Mädchen, einen alten Männerrock um den Schultern, mit dem Blechteller sammeln ging, waren es nur wenige, die sich vom Zahlen auf die Seite drückten. Die meisten Bauern suchten ihre Kupferstücke zusammen. Mit dünner Stimme, die sich manchmal überschlug: „Trinkgeld! Trinkgeld! Den Künstlern ein Trinkgeld! Gebt ein Trinkgeld!“ rufend, wand sich das Mädchen durch die Menge. Alte Weiblein hoben die Röcke und holten aus dem dritten Unterrock ihre Lederbeutel und gaben. Die Bauernkinder waren stolz, ihren Pfennig in den Blechteller legen zu dürfen.

Es war ein großer Erfolg.

Genesung / von Emanuel von Bodman

Deine Lippen werden röter,
Deine Blicke sprühen von Leben,
Und dein Herz beginnt im Fluge
Mit den meinigen zu schweben.

Um die Sonne, um die Sterne
Zieht ein jedes seine Kreise,
Aber wenn wir uns begegnen,
Hält der Himmel süß und leise.

Rundschau

Urfaust

Gestehen wir es nur: diese Uraufführung des „Urfaust“ im Großherzoglichen Hoftheater zu Weimar war ein schlimmes Experiment, vor dessen Nachahmung gewarnt werden muß. Was ist denn dieser „Urfaust“? Ein geschlossenes dramatisches Gebild oder auch nur ein gerundetes Kunstwerk? Keins von beiden, sondern eine lose Folge von dramatischen Szenen, die Goethe als blutjunger Student im ersten Rausch besinnungslosen Schaffens aus sich herausgebraust, und die er nicht einmal der Veröffentlichung für wert gehalten hat. Szenen freilich, die schon in allen Tönen des vollendeten Gedichts urgewaltig aufklingen, Szenen von hingeschleudelter Kraft, in denen schon Fausts brennende Lebensqual verzweifelt aufschreit, aus denen Mephistos Frage in wechselnder Vielfalt herausgrinst, in denen der Gretchentragödie, also der Menschheit ganzer Jammer am Herzen reißt. Aber was fehlt nicht alles in diesem Fragment! Es fehlt in den Eingangsmonologen das Selbstmordmotiv und die rettenden Ostergesänge, das Ringen um die Bibelübersetzung und die damit aufblühende Erkenntnis vom Wert und vom Genuß der Tat; es fehlt die später so genialisch ausgedachte Einführung des Teufels; es fehlt der alles bedingende Pakt mit dem Teufel, der Entschluß, ins Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheiten zu stürzen, und der Aufbruch zur Reise in die Welt;

es fehlt weiter die Verjüngung Faustens und die zur Gretchentragödie überleitende Einflößung der Sinnenbegier in der Hexenküche; es fehlt endlich die Ermordung Valentins als erschwerendes tragisches Motiv. Nicht zu reden von dem Osterspaziergang, dem Intermezzo der Walpurgisnacht, dem Hymnus Faustens auf sein Königreich Natur in der Szene „Wald und Höhle“ — edle Glieder zwar, deren Ausfall den Organismus des Gedichts entstellt, aber immerhin nicht tötet. Alles in allem: es fehlt das geistige Band, das die farbige Fülle der Ereignisse zu künstlerischer Einheit schließt. Goethe hatte, als er die Geschichte gestaltete, die der alte Magier Faustus in ihm auftrieb, die große, alles umspannende Idee seines späteren Werks noch nicht einmal konzipiert. Und somit...? Nun, somit muß diese Uraufführung als unnötige Hinauszerrung eines unausgetragenen dichterischen Gebildes ins grelle Licht der Rampe, die alle Mängel doppelt empfindlich macht, von Rechts und der Kunst wegen böse angesprochen werden.

Möglich, daß es dem Literaturhistoriker Spaß machte, die Teile, die er in der Hand hatte, andächtig zu betasten, sie aus dem Gedächtnis zu ergänzen. Wer im Theater mehr als einen literaturgeschichtlichen Demonstrationsunterricht sucht, dem wurde diese gut gemeinte, aber übel beförmliche Darbietung in summa zu einer peinlichen Erfahrung. Kam hinzu, daß die Darstellung im ein-

zelnen keinem der Gipfelpunkte, die auch in den Urscenen des Faust hoch aufragen, nahe zu kommen wußte — womit nichts gegen den hingebungsvollen Eifer aller Beteiligten gesagt sein soll. Bemerkenswert war in manchen Punkten die Inszenierung des Oberregisseurs Paul Vinsemann. Faust und Mephisto standen auf einer stark stilisierten Landstraße bei verdunkelter Szene gegen einen hellen Flächengrund, miteinander hadernd, fluchend, Haß würgend, groß gestikulierend und markant sich abhebend wie scharfgeschnittene Silhouetten — zwei schrecklich unterweltliche Gestalten. Oder Gretchen saß am Spinnrad, bei völlig neutraler Szene alle Sinne auf sich hinlenkend, gegen einen grellgrünen Vorhang — ein Bild quälendster Unruhe. Sehr zu loben war die Unsichtbarkeit des Erdgeistes: er sprach durch die aufzischende Flamme aus der Versenkung herauf; man sah ihn, indem man seine Wirkung auf Faust wahrte, sah ihn so besser als in irgendeiner grotesken Leibhaftigkeit. Von höchster Wirkungsmacht endlich die Domszene: links an eine kalte Wand gekauert Gretchen, von dem spärlichen Licht eines einsam ragenden Randalabers überfladert, sich windend vor dem bösen Geist, der, eine ungewisse überlebensgroße Erscheinung, starr und regungslos an einer fahlen Säule lehnt; zur Rechten, abgekehrt von der Ausgestoßenen, die Peter, dem Bühnenhintergrund zugewandt, aus dem schwarzen Schatten, bange Schauer fließen; das Ganze überspannt von einem halb nur sichtbar werdenden Rundbogen, dessen gewaltige Dehnung den Raum zur Unermeßlichkeit weitet und das

Beängstigende der Musik und der überirdischen Sprache des bösen Geistes bis an die Grenze des Wahnsinns steigert. Dies war, es muß gesagt werden, Vollendung eines Teils der Teile, die im übrigen mehr begudt als durchgeföhlt dem Auge vorüberzogen.

Adolf Teutenberg

M a n n h e i m

Die Aufführungen des mannheimer Repertoires folgen und gleichen sich. Man steht, wie ein Raubtier, auf dem Sprung nach neuen Vorzügen oder neuen Fehlern. Man fleht insgeheim Götter und Menschen um eine kleine Sensation für die bedürftige Seele an. Heute, sagt der A-Abonnent Vinswanger blinzeln, gibt es eine Ueberraschung. Und siehe da: Fräulein Mayer, die als A-Abonnentin den ersten Rang zielt, hat ihr Haar aus dem Grauen ins Blonde gefärbt! Oder: Herr Intendant Gregori kündigt eine Aufführung der ‚Dresdner‘ im Nibelungenaal, dem größten Saale Mannheims und einem der schönsten Deutschlands, an. Die Bearbeitung ist zwar von Gleichen-Rußwurm, also weder deutsch noch antik, weder im Sakralen noch im Theatralischen betont. Aber ein Helfer Gregoris bittet die Gymnasialdirektoren um junges Statistenvolk und deklarirt stolz-bescheiden, man werde alles anders machen als Reinhardt. In der Tat: es wurde anders, aber leider nicht anders als die Aufführungen im Hoftheater, höchstens etwas gröber, langweiliger, unfonzentrierter. Ein paar junge Schauspieler machten frampfhafte Versuche, ihre Stimmen zu ruinieren, ein paar ältere waren flug genug, dies nicht zu

tun. Die Regie arbeitete sehr glücklich mit einigen unfreiwillig komischen Nuancen und kompromittierte fast auch die eindrucksvollen Szenenbilder Ottomar Starke's. In summa: das aus dem Grauen ins Blonde gefärbte Haar Fräulein Mayers ist interessanter. Bleibt als trüber Rest und trauriger Vorzug: Anders als Reinhardt!

Folgt: 'Alles um Geld'. In dieser Dichtung leuchtet das Unglück in verträumten Regenbogenfarben. Die Armen sehen mit verzückten Augen ins Glück und die Reichen mit komischer Unbeholfenheit ins Unglück. Drum sind die Armen in ihrem Elend überlegen. Ich liebe den Reichtum dieser fünf Akte, in denen sich nur angeblich alles um Geld dreht, während in Wirklichkeit das armeisige Metall durch die reichen Menschlichkeiten der Kreaturen Gottes und die kümmerlichen der Erdgeborenen überstrahlt wird. Man ging mit Bestimmtheit ins Theater und war versucht zu fragen: Was ist's mit der Haarfarbe Fräulein Mayers? Aber die Dame bückte alles Interesse ein, denn es wurde ein schöner Abend. Ottomar Starke hatte ein paar Bilder von ergreifender Schlichtheit entworfen, Bilder, die nicht wirklich, sondern geträumt zu sein schienen. Herr Gregori tat angesichts der Zartheit des Dichters und des Malers fast alle Liebe zur breiten Theatralik von sich ab und steigerte das Spiel mit balladesker Knappheit zu Gipseln verhaltener Rhythmen (und nicht etwa deutlicher Theaterwirkungen). Hans Godek, sonst etwas nüchtern und bieder, fand in sich überraschende seelische und körperliche Möglichkeiten traumhaft

großer Menschengestaltung. Es war ein schöner Abend — und der Bürger (nebst Fräulein Mayer) zeterte: So sei, so sei das Leben nicht!

Natürlich: um 'Gudrun', dieses entzählte Heldenweib, das heulte, als ob es zum zweiten Mal Zähne bekommen sollte, ist alles gemütlicher arrangiert — trotz Mord und Totschlag. Das Stück entging auch in Mannheim, wo es von Gregori so inszeniert wurde, wie es dem jungen Sudermann gebührt, dem verdienten Erfolge nicht. (Auch Fräulein Mayer geriet in Raserei und bat den in Athen weilenden Dichter um ein Autogramm). Was ist neben diesem Ernsthardt jener Arthur Schnitzler, der fünfzig Jahre alt geworden ist? Da heißt Herr Gregori seinen Oberregisseur Reiter 'Das weite Land' inszenieren, gibt ihm ganz offenbar viel zu wenig Proben und noch viel weniger Mittel für eine anständige Ausstattung und sieht mit kühler Reserve zu, wie Schnitzlers neues Drama mit seinen etwas vergrabenen, von leichter Theatergicht befallenen Schönheiten zu Tode gespielt wird. Diese Barbarei soll dem Herrn Gregori, der sich so gern mit breitem Pathos vor 'seiner' wiener Dichter stellt, nicht vergehen und vergessen werden.

In der Oper hebt nun ein großes Abschiednehmen (der besten Kräfte) an. Zuvor erneuerten Arthur Bodanzky und Ottomar Starke 'Figaros Hochzeit'. Der Versuch war nicht restlos gelungen. Starke's Entwürfe sind zwar reich an einzelnen und eigenen Schönheiten, geben aber nicht jene leichte, freie Schönheit Mozarts, sondern eher etwas von der lauten

Angriffslust des Beaumarchais. Bodanzky bewährte sich wiederum als Dirigent von seltener Kraft der Einfühlung und des Nachschaffens, blieb dagegen als Regisseur in der szenischen Gliederung des Lustspiels bei bescheidenen Anfängen stehen.

Hermann Sinsheimer

Wiener Saisonschluß

Baron Berger, von dem ewigen Vorwurf gereizt, daß er die große Tragödie vernachlässigte, hat 'Die Makkabäer' neu inszeniert zur Aufführung gebracht. Nach diesem unheimlichen Abend wird niemand mehr darauf beharren, das Burgtheater in die Klassiker hineinzubekn. Es war gespenstisch. Und ein Triumph fürs Kino. Die historischen Dramen im Kinotheater sehen ja ähnlich aus; ihre Helden haben die gleichen furchtbar-leidenschaftlichen Attituden, ihre Massenjungen zeigen denselben linierten Aufruhr, ihre Kriegertrupps stürmen unter Wahrung der gleichen Gesangsvereins-Zucht über den Film, wie sie von Syriern und Juden auf der Burgtheaterbühne gewahrt wurde. Aber im Kino fehlt das Geschrei, das Gebrüll, die schmetternde Nachtigall, der murmelnde Waldquell, das Eisengeklapper, kurz, der ganze Bergersche Mißbrauch der Akustik. Es war gespenstisch. Ein Landsturm von längst austrangierten komödiantischen Posen, der Lächerlichkeit verfallenen Gebärdenpiel schien einberufen. Und der deklamatorische Lärm, mit dem er daherzog, war die reinste theatralische Veteranenmusik. Welch ein Kravall! Man wurde zwiefach traurig gestimmt bei dieser Blamage im Fortissimo: traurig, weil das alte Burgtheater

gar so tot, und traurig, weil das neue gar so lebendig.

* * *

Im Deutschen Volkstheater, als einer der klassischen Montags-Abende, die diese Bühne veranstaltet: 'Des Meeres und der Liebe Wellen'. Fräulein Erika von Wagner hat am Burgtheater mit der Hero ihren großen wiener Erfolg gehabt. Diesmal zeigte ihre Leistung ein wenig abgeblaßte Farben. Es war alles sehr hübsch, sehr anmutig, sehr ordentlich. Aber von einem Hauch der Gleichgültigkeit gestreift, dessen sich auch der Zuhörer nicht erwehren konnte. Dabei hat man, der Kunst des Fräulein von Wagner gegenüber, keinen Augenblick den Eindruck der Armut, sondern immer nur den eines kargenden Reichtums. Der Leander Fräulein von Wagners, Herr Böhm, mag sie allerdings nicht zu splendor Leidenenschaft aufgereizt haben. Ein trockener Liebhaber, trotz der dreimaligen Durchschwimmung des Hellebors. Herr Böhm hat eine schöne, klangvolle Stimme, lebhaftes, weit ausgreifendes Gebärdenpiel und eine ausgesprochene Neigung, herzig zu sein. Ein Jüngling, der Jünglinghaftes in und an sich hat, es aber noch extra spielen zu müssen glaubt. Fräulein Thumanns Zanthe war mit großer Ambition sowohl schelmisch als munter. Zanthe verschwendete, wo Hero kargte. Die vielgerühmte Montagsgeneration des Deutschen Volkstheaters nahm, in unverfälschter Redlichkeit des Gemüths, jedes leiseste Lächeln der Dichtung zum Anlaß stürmischen Gelächters und applaudierte jubelnd und selig in die Szene hinein, als der strampelnde Leander

in die Hütte getragen wurde. Das Verhältniß der Jugend zu den Klassikern ist, glaube ich, kein durchaus sentimentales. Traurig sind die Dekorationen, die das Volkstheater seinem verehrten Grillparzer widmet. Ein nächtliches Meer, eine wilde Landschaft, ein Tempelhain, ein umbrandeter Turm — die Lampe solls nicht sehn.

* * *

Das Deutsche Volkstheater spielte ‚Die arme Margaret‘, ein buntes und lautes Theaterstück, das Armin Friedmann aus Materialien des Handel-Mazettischen Romans mit raschen und sicheren Händen zusammengestellt hat. Es berührt sympathisch, daß der Bearbeiter nirgends ins Dichten gerät, sondern durchwegs theaterfachlich bleibt. (Obzwar es vielleicht — mindestens für die höheren literarischen Branchen — notwendig wäre, dichten zu wollen, um schreiben zu können. Wer von allem Anfang an aufs ‚Schreiben‘ eingestellt ist, kommt leicht ins Schmieren.) Dem Bearbeiter der ‚Armen Margaret‘ war es vorwiegend um theatermäßig starke Wirkungen zu tun. So geriet ihm, zum Beispiel, die Belagerung des Pappenheimischen Leutnants (in Margaret's Hütte) durch die Kaiserlichen zu einer ‚erstklassigen Nummer‘. Welches Wort auch käme an Durchschlagskraft einer Kanonenkugel gleich, welcher Einfall könnte so zünden wie der eines Brandgeschosses, und welcher Einsturz eines Gedankenbaues, welcher Zusammenbruch eines Schicksals vermöchte das ganze Theater so zu erschüttern, wie Zusammenbruch und Einsturz

eines Daches? Was dieser Szene folgte, brachte naturgemäß keine Steigerung mehr. Nur der letzte Schluß, da die arme Margaret ihrem Peiniger zuliebe doch noch katholisch zu beten anfängt, wirkte als ganz überraschende Pointe. Da müssen irgendwelche geheime erotische Unterströmungen im Spiel sein. Eine logische Verführung in der Kriegsgerichts-Szene blieb mir unverständlich. Der Feldhauptmann führt Prozeß, vernimmt Zeugen, läßt die Befehle abstimmen, dann winkt er seinem Schreiber und nimmt aus dessen Händen ein Papier entgegen, von dem er ein tadellos stilisiertes, fix und fertiges Todesurteil abliest! Ich vermute, das Ganze ist ein Hieb Armin Friedmanns auf seine Kritiker, die so aufmerksam im Theater sitzen, scheinbar forschend, erwägend, prüfend — und das fertige Todesurteil im Saal haben. Fräulein Ehren, als Titelheldin, zog sich mit bescheidenem Anstand aus ihrer wahrhaft verzweifelten Situation. Herr Klitsch entfesselte Applaus, und der Applaus entfesselte Herrn Klitsch. Es war ein Erfolg, auch für den Autor und sein Talent, sich in antiquarische Dinge (in die zeitgemäße Sprache vor allem) einzufühlen. Aber nunmehr, denke ich, erklären wir den dramatischen Faden zwischen Reformation und Gegenreformation für geschlichtet, sperren das Antiquariat von Gebetbüchern, echtem Zeitkolorit, schwarzen Rittern, Marien-Ekstasen, Blut, Trub und Frumbheit, und sind dafür, daß in die katholischen Probleme der Eintritt nur den dort Beschäftigten gestattet werde.

Alfred Polgar

Wie wirken unsere Werke?

Schon wieder stand unter diesem Titel eine Ergießung von Wolzogen im Berliner Tageblatt. Angeblich, weil er von so vielen Seiten angerempelt worden ist. Da ich es mir zur Ehre anrechne, eine von diesen Seiten zu sein, will ich mirs nicht versagen, mich noch einmal mit der Sache zu beschäftigen. Vor allem, weil ich feststellen möchte, daß Wolzogen in seinem zweiten Aufsatz grobe Fälschungen — ich kann mich nicht milder ausdrücken — begangen hat.

Wolzogen tut so, als ob er seine früheren Behauptungen, indem er sie ein wenig kommentiert, noch einmal aufstellt. In Wirklichkeit modifiziert er sie derartig, daß etwas ganz anderes dabei herauskommt. Aber trotzdem fehlt es immer noch nicht an vielen Widerlegungs-Möglichkeiten und — in Hinsicht auf den großen Leserkreis des Tageblatts und den auf die Menge wirkenden Namen Wolzogen — Widerlegungs-Notwendigkeiten.

Wolzogen schien früher zu sagen, daß Hanns Heinz Ewers viel bedeutender und für die Literatur weit wichtiger sei, als E. T. A. Hoffmann, der seine Beliebtheit vor allem der Offenbachschen Oper zu danken hätte. Dagegen heißt es jetzt, Ewers wüßte mit größerem Raffinement zu erzählen. Als ob daran jemand zweifelte! Und als ob Raffinement ein Ersatz wäre für Empfindung! Spricht das nun nicht gerade für Hoffmann, daß er, trotz seinem mit Freuden zugegebenen Mangel an Raffinement, die größten Gefühls-

wirkungen übt? Aber das wollte Wolzogen doch nicht beweisen. Wenn es auch jetzt beinahe so scheinen möchte.

Von Kleist hieß es früher, welch ein bescheidenes Köllchen ein Talent wie das seine wohl im heutigen literarischen Leben spielen würde. Ich will gerne zugeben, daß dieser Satz an sich keine Unrichtigkeit enthält. Ein Genie wie Kleist kann überhaupt im „heutigen Leben“ keine Rolle spielen. Denn immer erst die Nachwelt wird seine Größe ahnen. Wer jenen Satz aber einfach liest, ohne jede Deutungsmöglichkeit zu erwägen, wird doch, ja, muß den Nachgeschmack haben, als sei von einem bescheidenen Talent die Rede.

Wolzogen gibt jetzt wohlwollend zu, daß er einzelnes von Kleist anerkennt. Aber er bezweifelt, daß ein unbekannter Lebender mit den Dramen Kleists aufs Theater gelangen würde. Darin hat er wahrscheinlich recht. Denn Theaterdirektoren sind in ihrem Urteil noch genau so wenig maßgebend wie zu Kleists Zeiten. Also hat das nichts zu sagen. Am wenigsten spricht es gegen die Qualität. Welcher Direktor würde den Faust annehmen, wenn der von einem Unbekannten wäre? Oder den Hamlet?

Es ist zweifellos sehr nützlich, Goethe, Kleist oder Shakespeare zu heißen. Aber ein Name spricht nicht einmal immer für Qualität. Wenn, zum Beispiel, Wolzogen nicht auch eine Art Namen hätte? Ob das Berliner Tageblatt wohl auch dann seine beiden verlogenen Elaborate gebracht hätte? Ich glaube es nicht.

Felix Heilbut

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Ussaßmen

Rudolf Burghaller: Ardinghello, Dr. Hertenstein, Freilichtth.

Paul Fr. Evers: Die Uhrgrafen, Schspl. Schwerin, Hofth.

Leo Greiner: Arbaces und Panthea, Schspl. Frankfurt a. M., Stadtth.

Donald M. Hope: Invasion, Eine nächtliche Komödie in vier Aufzügen. Schandau, Kurth.

Edgar Istel: Des Tribunals Gebot, Komisch-Romantisches Bühnenspiel in einem Vorspiel und zwei Akten, Dichtung vom Komponisten. Wien, Hofoper.

Gustav Meyer: Onkel Lajos, Operette. Prag, Deutsches Landesth.

Hans Müller: Gefinnung, Ein heiteres Quartett. Berlin. Komödienh.; Hamburg, Deutsches Schsplh.; Wien, Deutsches Volkstheater. (Bloch Erben.)

Siegfried Niklaß-Kempner: Der heilige Antonius, Dreiaktige Operette, Text von Bruno Deder und Robert Pohl. Berlin, Th. d. Westens. (Bloch Erben.)

Theodor Poppe: Schwestern, Dr. Frankfurt a. M., Stadtth.

N. E. v. Meznicel: Die Angst vor der Ehe, Dreiaktige Operette, Text von Erich Urban und Louis Tauffstein. Hamburg, Operettenth.

Uraufführungen

von deutschen Werken

1. 6. Ernst Klein: Das Ende der Welt, Dreiaktiges Dr. Wien, Residenzbühne.

2. 6. Wilhelm Arminius: Hainkönig, Dr. Hertenstein, Freilichtth.

6. 6. Heinrich Lilienfein: Olympias, Griechisches Spiel. Hertenstein, Freilichtth.

14. 6. Gerhart Hauptmann: Gabriel Schillings Flucht, Fünfaktiges Dr. Lauchstedt, Goethes Th.

Neue Bücher

Der junge Rainz: Briefe an seine Eltern, Herausgegeben und eingeleitet von Arthur Eloeffen, Mit neun Porträts und einem Facsimile. Berlin, S. Fischer. 270 S. M. 3,50.

Heinrich Welter: Drama und Freimaurerei. Berlin, Alfred Unger. 86 S. M. 2,—.

Dramen

Allois Außerer: Dido, die Grönderin von Karthago, Dreiaktige Trag. Innsbruck, Wagner. 87 S.

Erich Brüning: Der Herr der Erde, Fünfaktige Trag. Hannover-Döhren, Oscar Franz Kaiser. 134 S.

Gerhart Hauptmann: Gabriel Schillings Flucht, Dr. Berlin, S. Fischer. 181 S.

Reinhard Sorge: Der Bettler, Eine dramatische Sendung, Fünf Aufzüge. Berlin, S. Fischer. 167 S.

Zeifungen und Zeifchriften

Julius Bab: Nebenrollen. XI. Nicola (in Chams 'Helden'). Der neue Weg XLI, 22.

Arthur Eloeffen: Die Judith. Voff. Jtg. 283.

Hans Frank: Strindbergs Leben. Guldenkammer II, 9.

Ludwig Klingenberger: Johann Restroy. Bühne und Welt XIV, 17.

Heinrich Meyer-Bensley: Sind bei Kleists 'Käthchen von Heilbronn' verschiedene Pläne anzunehmen? Bühne und Welt XIV, 17.

Paul Alfred Werbach: Strindbergs Totentanz. Bühne und Welt XIV, 17.

Robert Petsch: Die Kunst der Charakteristik in Lessings 'Minna von Barnhelm'. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVI, 5.

Willh Rath: Strindberg. Kunstwart XXV, 18.

Heinrich Stümcke: August Strindberg. Bühne und Welt XIV, 17.

Max Barwar: August Strindberg. Der neue Weg XLI, 22.

Hans von Wenzel: Psychologie des Theaterzettels. Theater III, 19.

Zensur

Das sächsische Ministerium des Innern hat beschlossen, zwecks einheitlicher Regelung der Theaterzensur eine Landesstelle für Theaterzensur zu errichten, die an die Polizeidirektion in Dresden angegliedert werden soll. Die Polizeibehörden werden in einer Verordnung darauf hingewiesen, daß sie ihre Entschlüsse betreffs Aufführung eines Stückes selbständig zu fassen haben, ob bereits ein Verbot vorliegt oder nicht. Nur sei es im Interesse der Gleichmäßigkeit erwünscht, von der allgemeinen Regel nicht abzuweichen; eine Polizeibehörde, die eine andere Meinung vertritt, habe eine Begründung vorzulegen.

Personalia

Katharina Fleischer-Edel hat das hamburger Stadttheater verlassen und wird künftig nur noch gastieren und konzertieren.

Engagements

Berlin (Berliner Th.): Fritz Deilius vom berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Schsplh.

(Dtsch. Schsplh.): Oscar Groted.

(Lessingth.): Lilla Durieux 1912/14.

(Metropolth.): Maude Mabeleine.

(Schsplh.): Käthe Wittenberg vom berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Schsplh. 1912/17.

Bielitz (Stadtth.): Georg Marlow.

Bochum (Neues Stadtth.): Josef

Hornisch vom Stadtth. Görlich 1912/15.

Braunschweig (Hofth.): Rudolf Bodmer vom hannoverschen Hofth. 1912/15.

(Vereinigte Sommerbühnen): Hans Quaiser von Zwickau 1912.

Cöln (Opernhaus): Elisabeth Bartram vom Stadtth. Düsseldorf 1912/15.

Dresden (Hofth.): Charlotte Uhr (Jugendl. Dramat. Sängerin).

Düsseldorf (Lustspielhaus): Hugo Stern von Bad Lander 1912/13.

Elster (Kurth.): Ferdinand Staebling vom leipziger Schauspielhaus 1912.

Freiburg i. Br. (Stadtth.): Reinhard Bruch und Franz Ludwig Hoerth (Regisseure).

St. Gallen (Stadtth.): Rudolf Nidlas 1912/13.

Hagen (Neues Schauspielhaus): Hugo Hamm vom Stadtth. Jämsburg 1912/13.

Hamburg (Stadtth.): Fritz Alberti vom casseler Hofth., Jenny Fleiner.

Hannover (Schauburg): Emma Frühling-Schulhof.

Hirschberg (Stadtth.): Karl Körner vom Stadtth. Schaffhausen 1912/13.

Homburg v. d. H. (Kurhausth., Dir. Adalbert Steffter). Ulrike Ballin, Paula Ernst, Franziska Hesse, Käthe Kurzbuch, Helly Michel, Wilhelm Hellmuth, Paul Kurzbuch, Georg Land, Fritz Möller, Carl Albert Wagner, Luise Breitkopf, Emmy Kroed, Elise Trauner, Theresie Wald, Arthur Menzel, Axel Rubitz, Hermann Reisenstein.

Ilmenau (Kurtheater und Thüringer Waldspiele, Direktor Hans Ritter): Margareta Arens-Flatau, Katarina Falken, Esther Haag, Jo Koops, Helene Lanère, Erna Meßner, Liselotte Rosen, Käthe Schwarz, Dorothea Pütz, Elisabeth Campinjanow, Marie Staffier, Ernst Badesow, Martin Baumann, Edy Esfend, Erich Flatau, Paul Haag, Walter Körner, Adolf Mehner, Heinz Méran, Hermann Nowak, Fritz Ruch,

Alfred Sassen, Karl Jung, Arno Krapf, Karl Künike, Heinrich Lersch, Hans Minieur, Franz Mend, Fritz Schmidt, Johannes Staffier, Otto Wagner, Karl Wedekind.

Karlsruhe (Hofth.): Ewald Schindler vom Märkischen Wandertheater 1912/17.

Leipzig (Stadtth.): Elli Glabitsch.

Libau (Stadtth., Dir. Josef Dischner): Walter Truhlsen 1912/13.

Liegnitz (Neues Sommerth.): Alfred Krüger 1912.

Magdeburg (Wilhelmth., Dir. Norbert): Lola Karoly, Mizzi Linde 1912/13.

Mannheim (Hofth.): Alfred Vandory 1913/17.

Meiningen (Hofth.): Carl Dostal vom Berliner Deutschen Th., Dagny Servaes.

Meißen (Stadtth.): Karl Heinz Ratterfeld von Allenstein-Memel.

München (Hofth.): Else Köppen vom ulmer Stadtth.

Nauheim (Kurth.): Friedrich Ettel vom Deutschen Theater St. Petersburg, Else Brand vom Stadtth. Hanau.

Neustadt (Haardt)-Wolfsburg (Dir. Herb. Guth und Anton Neuhaus): Ludwig Hagen von Landshut, Herb. Guth von Hagen i. W., Leop. Jansen von Cöln, Gerd Lensch von Hagen i. W., Anton Neuhaus von Bielefeld, Carl Tröndle von Bremen; Hedwig Hildebrandt (E.-G.) von Berlin, Frau Rellh Sandorf von Sigmaringen, Rose Kersbaum von Riga.

Oehnhäusen (Kurth.): Eugen Mad von Heilbronn.

Osnabrück (Stadtth.): Hunold Straßhof 1912/13.

Regensburg (Stadtth.): Eugen Mad von Heilbronn 1912/13.

Stettin (Vereinigte Stadtth.): G. Eichholz vom Stadttheater Königsberg 1912/13.

Thorn (Stadtth.): Felix Hohlfeld 1912/13.

Wien (Wiener Schpshs.): Maria Mayer, Rosa Baletti.

Weimar (Hofth.): Franz Uhlenk ab 1912.

Nachrichten

Unter Leitung von Ernst Neumann-Joedemann, Berlin, Fasanenstraße 43, hat sich ein Vektorat deutscher Dramaturgen gebildet, das aus den Herren Julius Bab, Kurt Dönn, Gustav M. Hartung, Siegfried Jacobsohn, Ernst Bert, Johannes Tralow und Alfred Walter-Horst besteht, durch Kartellverträge mit der Anstalt für Aufführungsrecht, dem Verlag Desterheld & Co. und dem Berliner Theaterverlag verbunden ist und die Prüfung von Dramenmanuskripten übernimmt. Näheres ergibt ein Prospekt, der von dem Leiter des Vektorats zu erhalten ist.

In Berlin hat sich ein 'Bund deutscher Bühnenschriftsteller' gebildet, der vor allem die Aufführung und tatkräftige Förderung noch unbekannter dramatischer Talente zum Ziel hat. Zu Vorstehenden wurden gewählt die Berliner Schriftsteller Karl Schüler und Arthur Stiehler. Organ des Bundes, das besonders den praktischen Anforderungen gerecht werden soll, wird 'Der deutsche Bühnenschriftsteller' in erheblich vergrößerter und verbesserter Form sein. Auskünfte werden von der Geschäftsstelle, Hannover - Döhren, Villa Weststraße 1, erteilt.

Dem hüsseldorfer Schauspielhaus haben die Stadtverordneten für das nächste Spieljahr gegen die Stimmen des Zentrums einen Zuschuß von 50 000 Mark bewilligt.

Doktor Emil Geher, der Direktor des Märkischen Wandertheaters, übernimmt zum Herbst die Direktion der Neuen Wiener Bühne, aus der die Herren Berthold Wolf und Max Eduard Fischer ausscheiden. Sein Nachfolger in der Leitung des Märkischen Wandertheaters wird Doktor Johannes Klaudius.

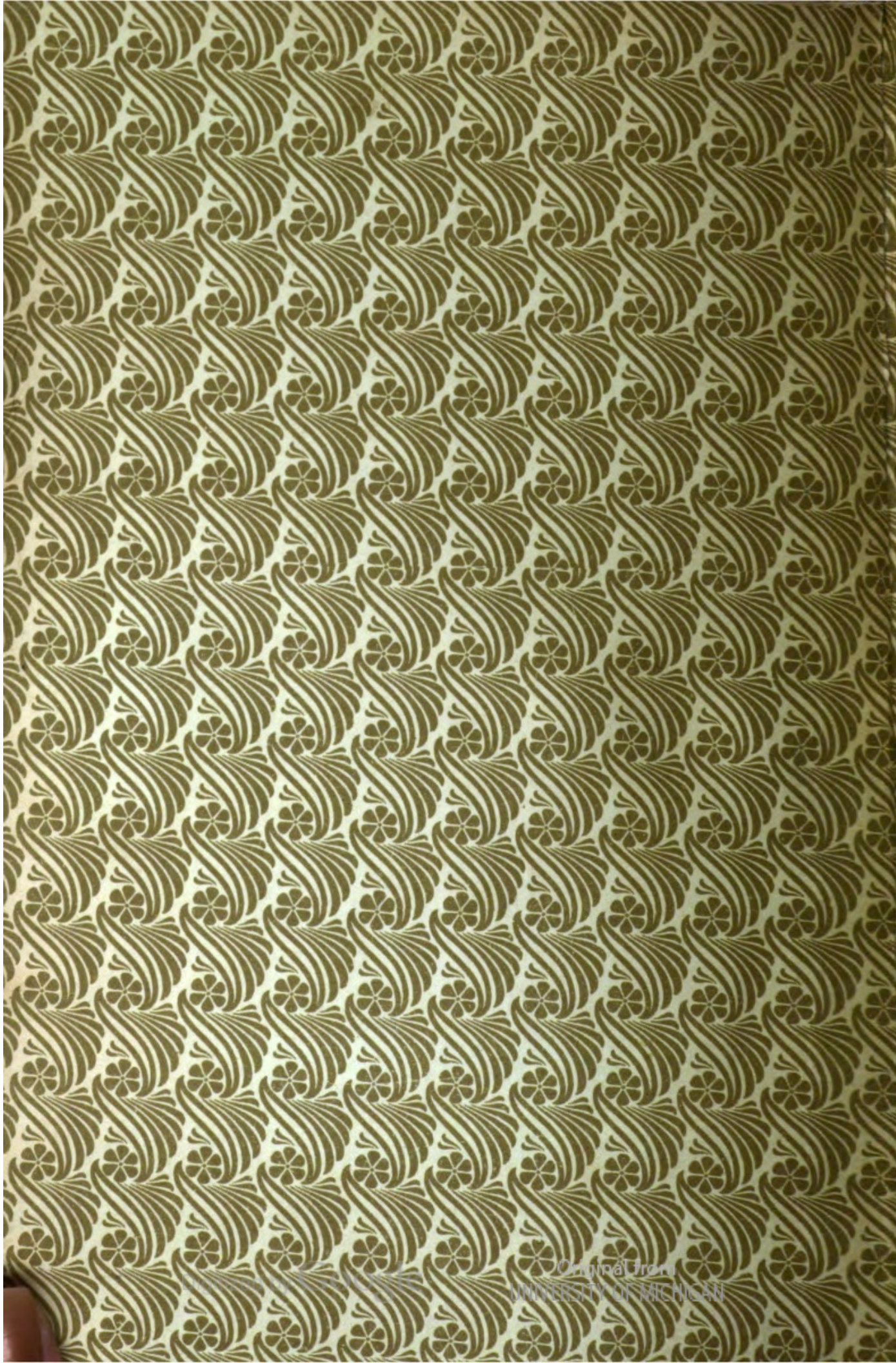
Die Nummern 26 und 27 erscheinen als Doppelnummer am 4. Juli

Original from
Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dönhofsstraße 25
Verlag von Erich Reih, Berlin W 62. Druck: Gehring & Reimers G.m.b.H., Berlin SW

Replaced with

NOV 2 2002

Digital Copy



Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN